التقنية وطريقة الأداء لتدريس التربية الفنية

تأليف

د. روز رأفت زكى

المدرس بقسم التربية الفنية
بكلية التربية النوعية
جامعة الإسكندرية

2006

مكتبة بستان المعرفة
طباعة ونشر وتوزيع الكتب
كفر الدوار - الحدائق بجوار نقابة التطبيقيين
☎: ٠٤٥/٢٢٢٤٢٢٨ & ٠١٢١١٥١٢٣٧

العنوان: التقنية وطريقة الأداء لتدريس التربية الفنية
اسم المؤلف: د. روز رأفت زكى
رقم الإيداع: ١٦٢٤٠ /٢٠٠٥
الترقيم الدولى: I.S.B.N 977-393- 037 - 8
الناشر: مكتبة بستان المعرفة
كفر الدوار ــ الحدائق ــ ٦٧ ش الحدائق بجوار نقابة التطبيقيين
☎: ٠٤٥/٢٢٢٤٢٢٨ الإسكندرية ٠١٢٣٥٣٤٨١٤&٠١٢١١٥١٢٣٧

التقنية وطريقة الأداء
لتدريس التربية الفنية

إهداء

أهدى باكورة إنتاجى وتعبى هذا إلى
أبى وزوجى وإبنى وأساتذتى
الذين كان لتشجيعهم كبير الأثر فى نفسى
يباركهم إلهى الصالح

د. روز رأفت زكى
الإسكندرية

مقدمة

أشكر الله كثيراً على معونته لخروج هذا العمل للنور، فمنذ تجميع وريقاته عام ٢٠٠١ لم يولد إلا عام ٢٠٠٥ حتى يساعد العديد من الباحثين فى مجال التربية الفنية على التعرف على جوانب متعددة يلمها هذا العلم الذى يتميز بالندرة والأهمية وجهل الكثيرين به.

ففلسفة التربية الفنية هى تربية ذوق ووجدان وعقل ومهارة الإنسان - ليعيش كإنسان - جمالياً.

فالإنسان ذلك المخلوق المتفرد الرائع المتميز أعطاه الله عقل مفكر وأحاسيس ومشاعر وعاطفة، ومهارة وصنعة متميزة عن سائر المخلوقات فلم نرى فى يوم قطة تقول "ما رأيكم فى الفستان الذى صنعته" أو بقرة تقول "ما رأيكم فى الدولاب أو السرير الذى قمت بصنعه" أو فأر يكتب ويقرأ لنا ما قد سطره على الورق الذى اخترعه.... آه ما أروع ذلك الإنسان الذى يطير بنا بين الواقع والخيال الذى بدونه ما صعد للقمر وما بعده.

وما العمل الذى بأيدينا إلا بداية على الطريق الذى ربما يتوه فيه البعض ولكن إذا تثبت لك أن الهدف منه رحلة داخل فكر هذا الإنسان فى صراعه مع الخامة، والبيئة، والأقران والجيران والطبيعة والمعتقدات والثقافات والحضارات... الخ. لتشكل سلوك هذا الكائن المتميز المتفرد الذى وهبه الله - دون سواه - علم ينفع ويعمل على رقيه ورفعة مجتمعه.

د. روز رأفت زكى
الإسكندرية فى ٢٠٠٥/٧/٢٧



المحتويات

- مقدمة ٧

الفصل الأول: الحياة فى القرن العشرين والفن الحديث ١١

- أدوات المصور ١٦
- أسطح التصوير ١٩
- التقنية ٢٠
- التقنيات المميزة لبعض الاتجاهات الفنية المرتبطة بالتكنولوجيا ٢٤
- أثر الاتجاهات التجريبية فى مناهج التربية الفنية (التجريب من خلال خامة الورق) ٢٧

الفصل الثانى: الفلسفة وراء التقنية ٣٥

- الجانب التاريخ للتقنية ٥٦
- الجانب الاجتماعى والاقتصادى للتقنية ٦٩
- دور التقنية عند بعض مصورى الفترة من ١٩٤٠ حتى ١٩٩٠ .... ٩٣

الفصل الثالث: التعددية التقنية كمدخل لتدريس التصوير ١٢٧

- العلاقة بين نظرية التعددية الثقافية وحركة ما بعد الحداثة......... ١٢٩
- مفاهيم ما بعد الحداثة فى بعض أعمال التصوير فى التراث الفنى للحضارات القديمة ١٣٥
- أساس تفسير الأسطورة والرمز ١٣٩
- مختارات من أعمال التصوير فى فنون الحضارات القديمة وامتدادها فى اعمال بعض الشعوب المعاصرة ١٥٤
- التعددية الثقافية كسمة للعصر ١٦١
- العلاقة بين نظرية التعددية الثقافية وحركة ما بعد الحداثة من خلال أعمال مصورين معاصرين ١٦٦
- الإطار العملى. (تجربة خاصة) ١٨٧

الفصل الرابع : بعض الفلسفات المعاصرة التقنية التى تشكل سلوك

المعلم وطرق التدريس ٢١٣

- العولمة والتكنولوجيا والتنمية البشرية ٢٢٤
- الأخلاق والتربية والتعليم ٢٣٢
- الفن والأخلاق ومعلم الفن ٢٣٧
- تأثير الواقع الاجتماعى على الفنان ٢٣٨
- التحديث والتصنيع ٢٤٣
- التغير الاجتماعى والتقدم الاجتماعى ٢٤٤
- تعلم المبادئ وتعلم المفاهيم ٢٤٥

الفصل الأول

الحياة فى القرن العشرين والفن الحديث

الفصل الأول

الحياة فى القرن العشرين والفن الحديث

من الملاحظ فى القرن العشرين أن حياة الإنسان العادية تزخر بجملة من الأشياء ذات صلة وثيقة بالفن، ونحن بلا شك نرى ونحس بالمنافسة الشديدة بين منتجى السلع فى محاولة إخراج منتجاتهم بصورة أكثر جمالاً، وكذلك ما نراه فى استخدام فن الديكور فى المحلات التجارية، والمكاتب الخاصة والعامة، وفى المنازل وكذلك فى إنتاج قطع الأثاث المختلفة.

والأمر الذى لا شك فيه أن هذه المنتجات تتميز بخصائص جمالية تختلف عن تلك التى كانت تسيطر على الإنتاج الفنى قبل هذا القرن ولا سيما فى صناعة الحلى، وقد ترتب على هذا ظهور رأيين متعارضين بهذا الصدد، رأى يذهب إلى أن منجزات الصناعة التى تحقق منفعة للإنسان وتؤدى وظيفتها بنجاح تعتبر من أعمال الفنون الجميلة، والرأى الآخر يذهب إلى أنه لابد من أن ينطوى تصميمها على سمات جمالية ظاهرية إلى جوار منفعتها إذ أن المال لا ينبع من المنفعة وحدها، وقد تغلب هذا الرأى الآخر فى مجال علم الجمال الصناعى، فلا يكفى أن تتسم السلع بالجودة فقط بل لابد من جمال التصميم وجمال التعبير عنها.

أ- الفن الصناعى الجميل والفن التجارى

ويندرج تحت الفن الصناعى الجميل، الأجهزة المنزلية ووسائل الإتصالات واللعب والأدوات الصحية والخلاطات وأفران البوتاجاز والسيارات والأوانى وصوامع التخزين وأجهزة التجميل والأدوات المكتبية والآلات الكاتبة والمحاسبة وغيرها.

وكذلك فإن الفن التجارى يستخدم وسائل التعبير لترويج السلع، وتنطوى وسائل التعبير والملصقات الدعائية واللافتات والأقمشة والمطبوعات والأفلام، كلها لابد من أن تكتسى بطابع جمالى مميز حتى تجذب إليها جمهرة المستهلكين، وبقدر التطور الذى طرأ فى مجال الفن الصناعى على هذا النحو، بقدر ما تدعو الضرورة إلى تدخل علم الجمال فى هذا المجال، لمتابعة وتقييم الخصائص الجمالية التى تتميز بها المصنوعات الجمالية فى حياتنا العصرية، ففى كل ناحية من نواحى النشاط الاجتماعى يتدخل الفن.

ب- التقدير الجمالى والعناصر الجمالية:

كما أن التقدير الجمالى لأعمال الفنان يخلق رأياً عاماً ويشيع التوافق والتضامن بين الناس، وننتهى من ذلك أن النشاط الفنى لا يمكن أن يكون بمعزل عن أوجه الأنشطة الإنسانية الأخرى على الرغم من أن الظاهرات الفنية ذات أصالة فريدة تنبثق منها أعمال معلم الفن ودارسيه وإرتباط ذلك بالبيئة الطبيعية المحيطة بهم.

إن للعناصر الجمالية فى فنون التعبير أو العمل الفنى عموماً دوراً بارزاً فى التمتع بهذا العمل الفنى. وفى هذا المعنى يقول فرويد (إن الشكل المحض أو العناصر الجمالية فى العمل الفنى، تشكل نوعاً من المتعة الإستثنائية أو الإغراء التمهيدى، التى فى حال تأثيرها على حواسنا، تفسح المجال لتحرير نوع ثانوى ومتفوق من المتعة المتدفقة من مستويات نفسية أشد عمقاً، وأعتقد بأن المتعة الجمالية التى تتولد فى دخلنا، بواسطة الفنان المبدع، وإنما تملك طباعاً تمهيداً، وأعتقد بأن التمتع الحقيقى بعمل فنى وليد الارتياح الناتج عن بعض حالات الإرهاق النفسية)

جـ- التقنية والإبداع

لم تعد التقنية ثابتة جامدة معروفة من قبل، فتوجهات الفن الحديث ربطت بين التقنية ونوع الإبداع، فما كان مفهوماً عن الدقة، على أنها غاية المطاف في مواقف، لم تعد كذلك فى مواقف أخرى، أى أن التقنية أصبحت مسألة نسبية، ولذلك ليس ثمة تقنية مقدسة [illegible] حد ذاتها لابد من فرضها على المتعلم قبل الخوض فى التعبير، ومعرفة [illegible]ته، والفن الحديث أثبت أن كل إتجاه له تقنية، وكل مدرسة لها طرقها وأساليبها فى الإخراج، فقد يحتاج التعبير إلى التنقيط، وقد يحتاج إلى مساحات شاسعة، وقد يحتاج إلى التدقيق فى محاكاة ملامح معينة من الطبيعة أو تكرار بعض العناصر بالشاشة الحريرية مثلاً أو باستعمال مسدس الدوكو ولا حصر لما قد يحتاجه الذى يتبع فردية المعبر والمدرسة التى ينتمى إليها، حتى فى تحليل أعمال الفنانين فى مدرسة واحدة كالتأثيرية مثلاً لم نجد واحداً يشابه الآخر فى تقنيته إلا فى بعض الخطوط العريضة عند بدء المحاولات، أى قبل أن يتخذ كل فنان طريقة ويشتهر بإضافته المميزة، وقد ظهر ذلك فى التشابه بين بعض أعمال فان جوخ وسيزان وبيسارو وسيسلى فى البداية، لكن سرعان ما أخذ كل طريقته المميزة، وكذلك الحال فى التكعيبية هناك صور فى البداية الحركة الفنية يخطئها المتذوق على أنها من اعمال بيكاسو بينما هى من أعمال براك.

فكما سار الفنان فى طريق الإبداع، تكيفت تقنيته بما يتلائم مع إبداعه وشخصيته المميزة وهذا هو التوجه الأصيل فى الفن الحديث.

د- البحث من أهم توجهات الفن الحديث:

فأهم فائدة من توجهات الفن الحديث هى الدأب على البحث، وإستمراره فى مجال الفن التشكيلى، أى أن الالتزام بمنهج مسبق يحول الطاقة والإنتاج إلى عملية آلية، أى إلى مسار يخدع الإنسان فيه نفسه، وليس معنى هذا عدم دراسة الماضى، وإنما يدرس الماضى على اساس أنه ضرورة لإثراء الحاضر، فهى إذا دراسة موجهة بغاية، أى من خلال الدراسة تظهر الدروس المفيدة فى دعم الحاضر وتعميقه أى أنها خطوة إلى الأمام، أما إذا أخذ الماضى كغاية فى حد ذاته إنتهى إلى تقليد، وإنعدمت العملية الإبداعية، ولذلك فإن البحث فى مجال الفن التشكيلى أمر ضرورى لإثراء هذا المجال.

إن الفن ليس مجرد أشياء توجد فى متاحف ومعارض الفن ولكن الفن كائن فى كل ما نصنعه الإمتاع حواسنا. كما أن لكل فن مادته لكن المادة الخام لا تكتسب صبغة فنية فتصبح مادة جمالية إلا بعد أن تكون يد الفنان قد امتدت إليها فخلقت منها "محسوسا جماليا" نشعر حين نكون أمامه أنه قد اكتسب ليونة وطواعية بفعل المهارة الفنية.

فالعمل الفنى يجب أن تتضافر فيه سائر العناصر المادية المستخدمة فى تركيبه بحيث تتعاون معاً على خلق ذلك المحسوس الجمالى الذى يجب أن يستأثر انتباهنا.

مما سبق نرى أن مادة العمل الفنى ليست مجرد شئ يصنع منه العمل وإنما غاية فى ذاتها بوصفها ذات كيفيات حسية خاصة من شأنها أن تعين على تكوين الموضوع الجمالى كما يطلق لفظ فنون على "مجموع المهارات البشرية على اختلاف ألوانها"[1].

ويعرف "اوجست رودان" الفن بأنه تلك العاطفة، ولكن بدون علم بالأحجام والنسب والألوان، وبغير المهارة اليدوية، تصبح تلك العاطفة معطلة مهما تكن عنيفة[2].

---

[1] زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٦، ص٨.

[2] مصطفى سويف، دراسات نفسية فى الفن، مطبوعات القاهرة، القاهرة، ١٩٨٣، ص ٣

ويذكر "شارل لالو" أن العمل الفنى هو فى حد ذاته جميل أو قبيح لأنه ليس وليد الحرفة أو المهنة بل يتوقف على التكنيك أو الصنعة[1].

وذلك حيث أن فن التصوير من ناحية الأداء هو فن توزيع أصباغ أو ألوان سائلة على سطح مستو (قماش التصوير، أو لوحة ذات إطار، أو جدران، أو ورق... الخ) من أجل إيجاد الإحساس بالمسافات، والحركة، والملمس، والشكل او تخيله، وكذلك الإحساس بالامتدادات الناتجة عن تكوينات هذه العناصر. فالفنان بواسطة حيل الأداء هذه يعبر عن القيم الذهنية والعاطفية والرمزية والدينية وعن قيم ذاتية أخرى[2].

هكذا فإن التقنية على حد تعبير الجماليون "جسم العمل الفنى وروحه"[3] حيث يصعب على المصور التعبير عن أفكاره بمعزل عن المواد والوسائط التى يجسد من خلالها العمل الفنى، كما أن وعى المصور بالخواص المميزة للمواد التى يستخدمها من الأهمية حيث يؤدى ذلك إلى اكتمال التعبير وفاعليته المتضمنة للقيم الفنية. كما توجد وسائط للعمل الفنى للوصول إلى التقنية هى: الأسطح والخامات. فالتقنية هى الأصول الصناعية أو المهارات لأى عمل فنى يقوم به الإنسان فى مجالات متعددة. أى أنها طريقة الأداء أو الأسلوب الذى يتبعه الفنان فى تنفيذ العمل الفنى.

أدوات المصور

للمصور ثلاثة أدوات رئيسية هى: صفحة اللون (الباليت) (Palette)، الفرش (Brushs)، وسكين الرسم (Paletteknife). قد كانت تستخدم القواقع والأوانى منذ مئات السنوات لخلط الألوان، إلا أنه بعد فترة استخدمت صفحة اللوان التى هى عبارة عن قطعة من الخشب مربعة أو بيضاوية الشكل ذات فتحة للإبهام لرفعها. أما الفرش فقد استخدمت لنقل اللون إلى إطار قماش الرسم (التوال)، كما تستخدم فى التعبير عن الملامس المختلفة، فلكل فرشاة الأسلوب التقنى والوسيط أو الخامة الخاصة بها. بالطبع فإن الفرشاة ذات الطرف الدائرى تستخدم للتحديد الخارجى أو لتلوين المساحات الصغيرة. أما الفرشاة ذات الشر القصير، فإنها تستخدم فى وضع طبقات سميكة من اللون، والفرشاة الطويلة

---

[1] زكريا إبراهيم، مرجع سابق، ص٦٠.

[2] سعد المنصورى، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٦.

[3] زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٦.

تساعد على بسط اللون. فبصفة عامة تصنع الفرش من شعر الحيوانات مثل: البقر، الجمال، الخنازير، السناجب.

أما سكين الرسم فإنها تصنع من الصلب، كما يمكن صنعها من العظم أو المطاط لتجنب التفاعلات الكيميائية التى قد تحدث بين اللون والصلب، كما يمكن خلق تأثيرات خاصة باستخدام اليدين والإسفنج وقطع الأقمشة[1].

---

[1] Juan Romom Triado, The key to Painting, Search press' Tunbridge Wells, England, 1990.



الأدوات التى يحتاجها المصور

١- أقلام فحم.
٢- أقلام رصاص.
٣- أوعية مختلفة العمق.
٤- بالتة.
٥- سكاكين باليت مختلفة الأشكال والأحجام.
٦- أنواع مختلفة من الأقمشة والإسفنج.
٧- زيوت متنوعة.
٨- أكاسيد وأصباغ ملونة.
٩- أنواع وأحجام مختلفة من الفرش

أسطح التصوير

يشعر الإنسان باحتياج للتعبير عن ذاته ومعتقداته وكذلك تسجيل الأحداث والوقائع، فالحوائط والخشب وإطار شد القماش هى الأسطح التى سادت لفترة طويلة منذ مصر القديمة حتى العصور الوسطى، فقد تفتحت أزهار التصوير الجدارى (Mural Painting) على جدران الكهوف، وازدهر فى فترة الفن الرومانسكى (Romanesque) وبخاصة فى الفترة الأخيرة من العصر القوطى (Gothic)، وطوال عصر النهضة (Renaissance)، أما فترة الباروك (Baroque) ، نجد أن الأسقف والحوائط قد تمت زخرفتها بدرجة عالية من الصور. أما المصور "جويا" (Goya) فقد استخدم الألوان الزيتية (Oil Painting) على إطار مشدود قماش (توال) مثبت على الحائط بمادة لاصقة صانعاً صوره الحالكة (Black Painting)[١].

وقد استخدم الخشب بصورة أكبر فى العصور الوسطى لتسجيل القصص الدينية (اللوحات المعلقة) وغيرها من اللوحات التى كانت تثبت فوق المذبح. أما الآن فكثير من أعمال التصوير تنفذ على قماش ملصق بمادة لاصقة على الخشب، كما وتستخدم أنواع كثيرة من الأقمشة مثل الحرير والقطن والألياف المصنعة.

كما ويعد القماش المشدود على إطار من أكثر أسطح التصوير استخداما، ومن خلال تتبع تاريخ الفن يمكن أن نتعرف على أمثلة كثيرة للعديد من هذه الأسطح مثل: النحاس، الزنك، والصفيح ، الطين، الجسم البشرى أما ملون أو وشم. كذلك يعد الورق هو الحامل المثالى للرسم، فهو يستخدم مع الأقلام والأحبار وألوان الجواش وألوان المائية، كما ويمكن استخدام الفرش وسكين الرسم والإسفنج فى الرسم على هذا المسطح، أما الكرتون (Cardboard)، إذا تم تحضيره بدقة يمكن استخدامه كسطح للتصوير ولكنه يستخدم بكثرة فى الرسم وعمل الرسوم التحضيرية (Sketchs)[٢].

---

[1] Juan Romom Triado, The key to Painting, Search press, England, 1990, p. 11.

[2] محمد أبو المعاطى هيكل، تقنيات التصوير بين خاماته وطرقه، المؤتمر العلمى الرابع (الفن وثقافة المواطن) المجلد الثالث، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، فبراير ١٩٩٢.

التقنية:

سوف نعرض بصورة مختصرة لبعض التقنيات التقليدية التى تستخدم عامة كما أنها تتشعب إلى فروع كثيرة، ففى الوقت الحاضر تحتوى لوحات المصورين على تقنيات يعتبرونها بكل الحرص خاصة بهم وبأسرار حياتهم العملية. ففى فترة ما قبل التاريخ كان الناس يستخدمون المواد الملونة (Pigments) مثلاً ذات قاعدة الحديد للحصول على اللون الأحمر، ومشتقات المنجنيز للحصول على اللون الأسود، والفحم والدم وكازين اللبن تخلط بدهن الحيوانات وذلك فى الرسوم البدائية (Primitive) .

التمبرا Tempra

هى ألوان مصحونة غير شفافة، ولها قدرة كبيرة على تغطية سطح اللوحة أو الوسط الذى ترسم عليه، وتحضر بخلطها بوسيط مائى لاصق (من مواد تذوب فى الماء) كالمادة الراتنجية الطبيعية مثل الصمغ العربى (ويطلق على المواد المحضرة منه الجواش)، أو المواد الغروية وحوافر الحيوانات مثل غراء الأرنب أو غراء الأسماك، أو الغراء العادى من قرون وحوافر الحيوانات أو زلال البيض، أو من مواد معدنية كالشمع المذاب فى عطر طيار مثل التربنتين (ونلاحظ أن الشمع يوجد منه نوعين، شمع حيوانى وهو شمع النحل وشمع معدنى من مستخرجات البترول، وكذلك التربنتين منه النباتى والمعدنى). والمواد الوسيطة لتثبيت اللون فى تصوير التمبرا هى: الصمغ والغراء وزلال البيض (البياض والصفار)[١].

كما قد استخدم كثير من المصورين بإيطاليا فى القرن الرابع عشر والخامس عشر عصير لبنى (Milky sap) من أشجار التين[٢].

---

(١) محمد حماد، تكنولوجيا التصوير، (الوسائل الصناعية فى التصوير وتاريخها)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٠، ص٤٨.

(٢) Juan - Ramon Trido, The key to Painting, Search Pres Tunbridge Wells,, England, 1990, p. 15

التصوير بطريقة الفرسكو (Fresco)

أصل تسمية التصوير الأفرسكو (Affrsco) مأخوذة من اللغة الإيطالية وتعنى طازج لأن التصوير يرسم على الحائط عندما يكون بياضه طازجاً ولم يجف، ومن هنا جاءت التسمية تبعاً للأسلوب المتبع فى التصوير، ففى هذا النوع من التصوير يكون الجير (أيدروكسيد الكالسيوم) هو الوسيط فى صناعة اللون، وهو المادة الأساسية التى تتكون منها أرضية التصوير المحضر من ملاط الجير الطازج الذى لم يجف بعد، ويجب أن يبدأ الرسم عليها قبل جفافها، أو عندما تبدأ فى الجفاف، حتى تمتص اللون ويدخل فى سمك ملاط الجير وبذلك يضمن بقائه لمدة أطول[1].

التصوير بألوان الشمع (الأنكوستك) (Encaustic)

يدخل الشمع كوسيط فى هذا النوع من التصوير فقد استعمل شمع عسل النحل كوسيط فى عملية تثبيت ألوان الرسوم بالحرارة، كما استعمل فى مصر القديمة لطلاء الصور أو الأسطح الملونة.

أما الأسلوب الحديث فيخلط فيه مسحوق اللون بالشمع المنصهر فى حمام مائى حتى لا تؤثر الحرارة على اللون، ويمكن أن يلون بهذا المخلوط على السطح بعد تجهيزه وذلك بالفرشاة أو السكين الساخن. كما أنه يعمل من هذا المزيج ألوان على شكل أصابع بطريقة الصب فى قوالب. ويمكن الرسم بألوان الأصابع على الورق العادى مثل ألوان الباستل أو الطباشير.

وتعد تقنيات التمبرا، الفرسكو، والأنكوستيك هى تقنيات المصرى القديم واليونانى والرومانى، على سبيل المثال: استخدمت طريقة الفرسكو فى حضارة البحر الأبيض المتوسط القديمة كحضارة كريت واليونان والرومان والصين والهند. كما استخدم جيوتو (Giotto) فى القرن الرابع عشر، وماساتشو (Masaccio) فى القرن الخامس عشر ومايكل انجلو (Michel Angelo) القرن السادس عشر، كذلك جويا (Goya)

---

[1] محمد حماد، مرجع سابق، ص٧٤، ٨٨.

القــرن التاســع عشــر أمــا فــى المكســيك فقــد اســتخدمها كــل مــن ديجــو ريفــيرا (Diego Rivera) و اوريزيكو (Orozico) على مسطحات كبيرة[١].

التصوير الزيتى (Oil Painting)

إن الألوان الزيتية هى التى تكون فيها المادة الملونة معلقة فى وسيط حامل من احد الزيوت القابلة للجفاف. أى أن هذا النوع من التصوير يعتمد على الخواص المميزة للزيت كمادة وسيطة لاصقة للألوان فتمتزج بها وتجف معها عند تعرضها للهواء. فهذه التقنية شائعة الاستعمال لتألق ألوانها، والإمكانيات والحرية المعبرة التى تتيحها للمصور، واختلاف تأثير الأدوات فيها، فقد اخترعها المصور جان فان ايك (Van Eyck – ١٣٩٠، ١٤٤١) فمنذ القرن السادس عشر أصبحت شائعة الاستعمال حتى انها فى هذه الأيام تستخدم فى انابيب سابقة التحضير والشائعة التداول منذ ١٨٦٠م. كما وتوجد تقنيات أخرى مثل: الإكلــيرك (Ecrylic)، الجــواش (Gouache)، والكــولاج (Collage)، الباســتيل (Pastel)، الشمع (Wax)، والتذهيب (Gilding)، الموازيكو (Mosaic)، المغشى بالمينا (Enamelling) ففيها تتفق المساحيق الملونة ولكنها تختلف فى الوسيط وطريقة التحضير.

تعد التقنية على تعبير "شارل لالوا" هى جسم وروح العمل الفنى. فقيم الجمال هى اولاً وبالذات قيم صناعية (تقنية) وليست قيماً طبيعية. وتبعاً لذلك فإن مدرسة الفنان ليست هى الطبيعة، وإنما بالأحرى التقنية[٢].

مما سبق نرى أن اتباع مدرسة الفنان الصنعة لا الطبيعة يظهرون مدى الأهمية البالغة للتقنية، بينما يظهر فريق آخر يقصر التقنية على المعرفة العقلية التى بصورة ما تتعارض مع التعبير الفنى الذى يحتاج إلى تدفق الحس، فهم يعتبرونها معوقة للتعبير[٣].

---

[1] Juna - Ramon Trido, The key to Painting, Search Pres, England, 1990, p. 19.

[2] زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر والقاهرة، ١٩٧٦، ص ٦٢.

[3] Michael J. Parsons: How We Understand Art, Cambridge University Press, U.S.A. 1990, P.101.

كما ويوجد إتجاه آخر يزعم أنه من الممتع للعديد من المصورين اكتشاف الخط الرفيع الفاصل بين التقنيات المتحكم فيها وتأثير الصدفة. فإن من أنجح اللوحات هوتلك التى تحتوى على ارتباط بين الأثنين. لذلك هناك حس كامن للنظام والبناء مثله مثل التلقائية والطبيعية. كما أن أصحاب هذا المنهج يشجعون على التجريب بأدوات وخامات مختلفة وتقنيات متعددة.

أما البعض الآخر يشير إلى أن الاعتماد على الحيل التقنية يمكن أن يجعل اللوحة تظهر كوسيلة تحايل. ولكن إذا ما استخدمت بتهذيب مهارى صحيح يمكن أن تضيف الكثير من الشحنة التعبيرية للعمل الفنى وتساعد على تقديم العون الواضح فى تعريف المصور بالوسائط التى يختارها[١].

عرض فى أوخر ١٩٧٨ بمتحف (ويتنى) بأمريكا معرض بعنوان التصوير الجديد (New Image Painting) حيث عرضت مجموعة من اللوحات غير التقليدية التى وصفها الناقد الأمريكى "ريتشارد مارشال" بأنها صدمة الحديث، الثورة على كل ما هو قديم. وذلك لأن لوحاتهم قد تضمنت العديد من الأساليب والخامات يطبقونها على مختلف الأسطح[٢].

يمكن لدارس الفن أن يلاحظ أن أى حركة تشكيلية لها جذور فى تاريخ الفن، لذلك عند البحث عن أصول هذه الحركة المرتكزة على البحث من منطلق تقنى نلاحظ العديد من الأمثلة، على سبيل الذكر لا الحصر ندرج بعض الأمثلة: ارتكن (بول كلى Paul Klee ١٨٧٩-١٩٤٠) على مواد متعددة ومتنوعة مثل: الأوان المائية (Watercolor) والألوان الزيتية (Oil Color) الإكليرك (Acrylic) والتمبرا (Tempra) وغيرها من المواد المستخدمة فى التعبير الفنى وتطبيقها على أسطح مختلفة التجهيز[٣]. فمثلاً فى لوحة البستانية الجميلة، متحف كانست - بيرن، ١٩٣٩، استخدم (كلى) الألوان الزيتية مع

---

(1) Elizabeth Tate: The Encuclopdia of Painting Techniques, Macdonald; 1986,p.68.
(2) Danial Wheeler: Art Since Mid. Century, Thames And Hudson, N.Y.1991,p.290
(3) Wemer Schmalenback, Paul Klee, Te Neues Publishing. N.Y. 1986.p.92.

ألوان التمبرا على خيش ملصق بدوره على لوح خشب. كذلك استخدم تقنية الطلاء بلون كثيف (Impasto) فى لوحة "الرجل المشهور" سنة ١٩٢٥[1].

كما استخدم (كاندنسكى Kandnisky، ١٨٦٦-١٩٤٤) الألوان الزيتية على أسطح مختلفة من حيث الخواص المادية كالكرتون، القماش، الزجاج[2].

كما قام (ماكس ارنست، Max Ernst، ١٨٩١ – ١٩٧٦)، بتجهيز السطح خلال شباك من السلك تحت قماش التصوير بمعالجات جديدة للألوان الزيتية علاوة على استخدامها فى طرق غير مألوفة فى الأداء مثل: البصمة (Frottage)، الكشط (Grattage) وفن نقل الصور أو الرسوم إلى أسطح مختلفة (ديكالوكومنيا) (Decalcomania)[3] وفى هذه الطريقة تظهر الأشكال كالأشباح، فإنها طريقة قد استخدمها كثير من السرياليين مخترعها (أوسكار دومنجيز Oscar Damingz) فيها يضع المصور بعض الحبر أو اللون فى ورقة تثنى بينما اللون رطب، فتنتج رسم متماثل أو تطبع على ورقة أخرى مكونة رسمين متماثلين يستلهم منهم المصور موضوع عمله الفنى. كما ويوجد نوع آخر من الرسوم يحمل نفس الاسم، هو نوع من الرسوم المطبوعة تلصق بالبل على أسطح مختلفة[4].

التقنيات المميزة لبعض الاتجاهات الفنية المرتبطة بالتكنولوجيا

استحوذت معطيات التكنولوجيا الحديثة على اهتمام الكثير من الفنانين المعاصرين فظهرت بعض الجماعات التى تتوافق فلسفاتها وأفكارها مع قيم الفن المعاصر وتعتمد هذه الحركات على توظيف أدوات التكنولوجيا الحديثة فى أساليب الإداء الفنية فتميزت تقنيات فنانيها عن الفنون السابقة.

فمن أهم المؤثرات التى لها دور فعال فى توجيه الفن التشكيلى وأساليب أدائه وتقنياته هى تلك التى تنبع من التقدم العلمى والتكنولوجى الذى يطالعنا به التطور الدائم والمستمر لمظاهر حياتنا العصرية. فمع نهايات القرن العشرين اتجه العديد من

---

(1) WillGorhman, Klee, Thams and Hudson, 1987, p. 40
(2) Hansk. Roethel, Kandinsky, Hudson Hills Pres. N.Y. 1979, p.80,83.
(3) Giuseppe Garr, Max Ernst, The Hamlyh Publishing, U.K., 1968, p.41-46.
(4) Edward Lucie – Smith: Dictionary of Art Termes, Thames And Hudson, N.Y., 1990.

الفنانين التشكيليين إلى الارتباط بالتكنولوجيا وتوظيف إمكاناتها واستعمال أدواتها الحديثة فى إبداع أعمالهم الفنية مما أتاح لهم فرصة التوصل إلى صياغات تشكيلية مبتكرة ذات خصائص فنية متميزة بالإضافة إلى اكتساب سهولة فى أساليب الأداء وسرعة فائقة فى إنجاز تقنيات العمل الفنى.

ومن هذه الحركات الفنية جماعة الفن الحركى، وجماعة الهولوجراف وجماعة الكمبيوتر وفيما يلى تعريف مختصر لتقنيات كل حركة من تلك الحركات الفنية.

أولاً: أساليب أداء الفن الحركى Kinetic Art

اعتمد فنانو هذا الإتجاه على إظهار الحركة الحقيقية عن طريق استخدام خامات مستحدثة بفضل تكنولوجيا العصر. وقد مزج الفن الحركى بين تقنيات عدة مجالات مثل التصوير مع النحت مع الموسيقى مع الصور الثابتة والمتحركة. وقد ظهر فى العمل الفنى الواحد مجموعة من الألوان والخامات والأضواء. واشترك فى العمل الفنى أكثر من فرد منهم الفنان والمهندس كما اشترك المتذوق فى تشكيل العمل الفنى وبذلك فتح الفن الحركى مجالات جديدة لأساليب الإداء وأبعاد واسعة لتقنيات العمل الفنى.

من فنانى الفن الحركى نجد (مالينا) يستحدث رؤية جديدة لوسائل وتقنيات الفن التشكيلى بإدخال الكهرباء والضوء فى التصوير بطريقة مباشرة من الزجاج الملون. والضوء الصناعى الذى يصنعه خلف شاشات الصور التى يصورها هو بديلاً لأشعة الشمس المتغيرة. والطريقة التى يقيس بها (مالينا) ما لديه من فراغ وهو وحدة ألوانه الحمراء والزرقاء، محاطة بدوائر سوداء وأشعة الضوء المتغيرة القادرة على الدوران، كل ذلك يحيل الصورة عنده إلى نوع من النوافذ الزجاجية الملونة النابضة بالحياة.

ثانياً: أساليب أداء فنانى الهولوجراف Holography

والمقصود بفن الهولوجراف هو التصوير الفوتووغرافى المجسم.

أعتمد فنانى الهولوجراف على استغلاله أشعة الليزر بكونها مصدر للضوء المتماسك فى التصوير الفوتوغرافى المجسم الذى يعتمد على تسجيل المجال الضوئى الذى ينشره الجسم ويتلقاه المشاهد نفسه. أى المجال الضوئى المنعكس من الشئ ذاته. وتظهر العناصر التشكيلية فى فن الهولوجراف ذات أبعاد ثلاثة يتمثل فيها التعبير عن الفضاء

والفراغ بشكل يدركه المشاهد كأنه واقعى ولكنه لا يمكننا ان نتعامل معه أو ندركه بحاسة اللمس كإدراكنا لأى عمل فنى تشكيلى آخر.

المبدأ التقنى فى فن الهولوجراف: يحتاج فنان الهولوجراف مصدر ضوئى ولوحة فوتوغرافية والجسم المراد تصويره كما هو الحال فى التصوير الفوتوغرافى. وتكون طبقة المستحلب الحساس أكثر سمكاً. يضاء الجسم بحزمة ليزر ويسقط الضوء الذى يعكسه على اللوحة. وبخلاف ما يحدث فى التصوير الفوتوغرافى العادى تتلقى اللوحة أيضاً حزمة ضوئية عرضية آتية من المصدر نفسه وتتعامل هاتان الحزمتان وتسجلان على اللوحة حيث تشكلان ما يسمى الهولوجراف.

ثالثا: تقنيات وأساليب أداء الكمبيوتر:

اصبحت محاولات الإستفادة من تقنيات الكمبيوتر وقدراته الفائقة مثيراً قوياً للكثير من الفنانين المعاصرين سواء كانوا أفراداً أو فى شكل جماعات. فقد اهتموا بدراسة الإمكانات الإدائية المتعددة لهذا الجهاز، ثم حاولوا استثمار تلك الإمكانات فى مجال إبداعاتهم الفنية.

وتمثل تقنيات فن الكمبيوتر طرق ووسائل جديدة لمعالجة المواد والمعلومات حيث أن الفنان يقوم بمعالجة إحدى اللوحات الإلكترونية أو الأشياء التى لا توجد فى العالم المادى نظراً لأنها مختزنة باعتبارها معلومات وعلى هذا الأساس فإنه بالإمكان من خلال الإستعانة بمجموعات صور الكمبيوتر، التوصل إلى إنتاج أشكال من الصعب بل من المستحيل انتاجها من خلال استعمال أى اداة أخرى.

كما قد استطاع بعض فنانى الكمبيوتر إعادة صياغة الأعمال الفنية القديمة الشهيرة برؤية فنية جديدة بإمكانات الكمبيوتر مثل أعمال "دافنشى" و "فازاريلى" وغيرهما.

ومن خلال إمكانات الكمبيوتر وتقنياته الغير محدودة استطاع بعض الفنانين إبداع أعمال فنية بطريقة غير متوقعة أو مقصودة وكثيراً ما تكون هذه الأعمال متطورة وفى حالة حركة متزايدة.. وابداع تكوينات وتصميمات ما تتسم بالجدة والطرافة.

وتتسع تقنيات فن الكمبيوتر لتشمل رسومات الجرافيك التى تتسم بالتسطيح واستخدام بعدين فقط بالإضافة إلى ثلاثة أبعاد مع إمكانية الحركة وتنوع التشكيل أثناء العرض.

أثر الاتجاهات التجريبية فى مناهج التربية الفنية

التجريب من خلال خامة الورق

يعد الورق من الخامات المثيرة للإنسان فما تلبث أن تصل إلى أناملنا وريقة صغيرة حتى تعبث بها تداعيات أفكار أقلامنا الحرة أو مطبقة إياها فمنذ الصغر نصنع الطائرات والمراكب والمراوح والزهور الورقية وفى اليابان يلعب الورق دور هام جداً.

فهناك فن "الأورجامى" كما وتوجد احتفالات الطائرات الورقية ذات الألوان الرائعة الجذابة والأشكال المتنوعة كذلك الكرنفالات القومية التى تتميز بها بلاد الشمس المشرقة التى أثارت الكثير من المصورين. وللورق دوراً هاماً جداً فى مجال الفن حيث الكولاج والرسم على الورق، وحديثاً دئب بعض الفنانون على صنع أوراقهم بأنفسهم. كما لعب الورق دوراً هاماً فى التاريخ الإنسانى بعامة وتاريخ الفن بخاصة حيث استخدمت أوراق البردى فى مصر القديمة وأوراق ألياف الأرز. وقد أدى الورق إلى ثورة هائلة فى مجالات الصناعة والطباعة مما أثر فى انتشار أعمال الفنانين وشهرتهم كذلك فى سرعة وانتشار الفنون المختلفة من خلال المادة المكتوبة عبر نطاق جغرافى واسع فكانت هذه الطفرة إحدى محاور ومنطلقات التجريب فى مجال الفنون التشكيلية.

إن التربية الفنية هى إحدى المجالات الهامة التى تولى الخامات البيئية المصنعة والطبيعة والمستهلكة اهتماماً خاصاً حتى يتثنى للفرد التكيف مع البيئة المحيطة به، فمن الأهداف المعرفية أن يميز ويتعرف التلميذ على الخامات المختلفة مستخدماً إياها فى مجالات الرسم والتكوين والتشكيل النحتى والخزفى والأشغال الفنية والنسيج والطباعة على المنسوجات وأشغال الخشب والمعادن، أما الأهداف المهارية أن يستخدم ويجرب ويولف الخامات المختلفة مترجماً لأفكاره وباحثاً عن الجميل والجديد. والأهداف الوجدانية أن يكون أفضليات تتعلق بما فى البيئة من مظاهر ومؤثرات وإمكانيات مستخدماً المعلومات والمهارات التى اكتسبها فى المواقف الفنية المختلفة. وعلى المعلم أن يراعى أثناء تعليم التلميذ أن يكتسب الطالب قدراً من التحكم فى الخامة والتجريب لاكتشاف امكانيات

الخامة المتعددة فالتلاميذ يستطيعون استخدام الخامة كمادة للتعبير متى أدركوا حساسية الخواص المميزة لهذه الخامة وعندما يعطيهم احساسهم بالتحكم فى هذه الخامة قدراً من الثقة اثناء التعبير الفنى كان يجب أن يكون التلاميذ قادرون على اختيار الخامة المناسبة للأهداف والأفكار التى يريدون التعبير عنها.

ومن الملاحظ أن خامة الورق من أحب الخامات للفرد منذ مرحلة الطفولة إلى الكهولة. فنكتب على ورق ونرسم فوق ورق ونتسلق جبال المعرفة بحبال من ورق. وللورق أنواع كثيرة جداً منها على سبيل المثال لا الحصر ورق الكانسون والفبريانو، ورق المافلون، ورق الكوريشة، ورق الكلك، ورق الفويل، ورق الكوشيه، ورق الجرائد، ورق السلوفان...، الخ وعادة لا يخرج استخدام خامة الورق عن الاستخدام التقليدى من حيث استخدامها بأسلوب الكولاج أى القص واللصق، وسوف نستعرض معاً عدة حالات لوحدة تدريسية بخامة الورق:

الحالة الاولى: استخدام فيها الطالب النفايات المختلفة في وحدة نحتية وذلك من خلال المصابيح الكهربائية المستهلكة وكراتين البيض بالوانها وملمسها الخشن كذلك الزجاجات البلاستيك، وغيرها من الخامات التى نتج عن تجميعها مجموعات من الطيور بعد ان رشها باسبرى ملون، هذه الوحدة لم تكلفه أى شئ سوى التفكير الابتكارى لتوليف هذه الخامات وتركيبها لعمل مجموعة من الطيور التىبعد أن تم رشها باللون ظهرت كما لو كانت معدن ولم تظهر إلا لمن يمسكها مكتشفاً الخامات التى تم تنفيذها بها. وقد كان لكارتون البيض بملمسه وشكله المتميز العامل الأكبر فى تحديد شكل الطائر وملمس جسمه.

الحالة الثانية: استخدمت خامة الصنفرة بأنواعها الناعمة والخشنة فقامت بتفريغها ولصقها على خلفية من الورق الكانسون الأسود فأعطت ملمس القطيفة، أما الدرس الثانى فقد كان كولاج مع ورق المجلات الملون الناعم اللامع، والدرس الثالث رسمت فوق الصنفرة بالألوان الفلوماستر مجموعات من الزهور فظهرت وريقاتها كما لو كانت قطيفة مخملية هذا مع المقارنة بين هذا الأسلوب وبين الطريقة المعروفة لتلوين الصنفرة بالألوان الشمعية. أما المرحلة الأخيرة من هذه الوحدة فقد كانت بتلوين الصنفرة بالألوان المائية والجواش، فظهر التعبير مختلفاً عما سبق عرضه.

أما الحالة الثالثة: فقد استخدمت العجينة الورقية وهى طريقة تقليدية معروفة من قبل ولكن الجديد فيها خلط معجون الجرائد المنقوع مع قليل من الدقيق بالخلاط الكهربائى

حتى تتكون عجينة سهلة التشكيل فصنعت منها مجموعة من الحلى مثل تيجان الشعر والبروشات والأكسسوارات التى اضافتها على الهداية و الكروت المختلفة، وتاج العروسة من الحلى المكلفة ولكنها انتجتها بنفايات الورق كما يمكن استخدامها فى المسرح المدرسى حيث ان التربية الفنية لا تنحصر اهتماماتها فى مجالى الرسم والأشغال فقط.

أما الحالة الرابعة: فقد قامت بتعليم الفتيات عمل الشنط الورقية وهى دعوة صريحة عالية الصوت للحفاظ على البيئة، وهذه الشنط قد لاقت الكثير من الاهتمام حتى من جانب المدرسات وذلك لارتفاع سعر هذه الشنط بالسوق وذلك لاستخدامها فى لف الهدايا.

أما الحالة الخامسة: فقد بحثت فى أنواع الورق المختلفة وتأثير بعض الخامات كيميائياً على التعبير من حيث الملمس ومعالجة السطح، فتارة عرضته لماء الصنوبر و أخرى للتنر وثالثة للكلور ...الخ. فلاحظت أن ورق الكوريشة عند نثر التنر عليه يتغير لونه فقط أما ورق المافلون فحدث فيه تجعيدات عشوائية ولم يؤثر فى صلابته وقوته، أما ورق الكانسون فلم يتأثر الباتة، وورق الكالك لم يتأثر أو يتشربه.

الحالة السادسة: كانت لها تجربة مختلفة مع الورق ولا ينصح بهذه التجربة فى المدارس الابتدائية أو الاعدادية وذلك لاستخدامها للنار مع ورق الكلك والكانسون فكانت التأثيرات مختلفة ومتميزة ومغيرة للون الورق وملمسها وحجمها وذلك لأن الكلك يكش بعض الشئ عند تعريضها للنار، أما تعريض الورق لدخان الشمعة فإنه ينتج تخطيطات عشوائية حرة تتراوح درجاتها من الرمادى الفاتح إلى الأسود ويلاحظ تثبيت هذا الكربون باستخدام اسبرى شفاف أو القلفونيا مذابة فى السبرتو.

الحالة السابعة: تطرقت لفن الورجامى وذلك من خلال ثنى الورق لعمل مجسمات ورقية لمجموعة من الطيور والحيوانات.

الحالة الثامنة: استخدمت الورق فى عمل كروت معايدة بالتفريغ مستخدمة ورق الفويل والكوريشة والكانسون فى عمل مجسمات عند فتح الكارت تظهر الزهور بارزة إلى أعلى.

الحالة التاسعة: استخدمت فيها العجينة الورقية لعمل أقنعة مستوحاة من الأقنعة الافريقية ووجه المهرج حيث أحضرت بالون ونفخته ثم تم تقطيع الورق إلى قطع صغيرة مختلفة ثم غمرها فى الغراء الأبيض ولصقها على سطح البالون مع ترك فراغات للعينين و الأنف، وبعد الانتهاء تماماً تلون بألوان الجواش أو الأكليريك لتصل إلى الهيئة المراد التعبير عنها.

الحالة الأخيرة: استخدمت عجينة الورق ومبشور الورق حيث يتم تقطيع الورق بآلة أو تقطيعه بالخرامة مستخدمة له على سطح مستوى فى عمل لوحات تعتمد بدرجة كبيرة على التأكيد على الملمس.

أما استخدام الورق فى مادة التصوير والرسم حيث التنوع فى استخدام الخامات والأدوات يؤدى إلى انطلاقه فى التعبير حتى عند استخدام خامة اللاكيه اللميع وتداخلاته عند تحريك الورق فى اتجاهات مختلفة. كذلك استخدام ورق المناديل فى عمل تأثيرات مختلفة والرسم فوقها بخامة الزيت، والضغط على الورق من الخلف. إن مجال التجريب فى الخامة هو المجال الواسع لمعلم الفن الفنان والعديد من المعارض هذه الأيام تعتمد على البحث فى هذا المجال الذى يزداد اتساعاً كلما زادت الاكتشافات وكثرت الاختراعات فى مجال الخامات المستحدثة وتكنولوجيا الألوان.



روز رافت زكى، الربيع، ١٩٩٣، زيت واكليريك على خشب سيلوتكس مع استخدام مبشور الورق ملصق بغراء أبيض، ٤٠ × ٦٠سم.

تم الرسم فى البداية على السطح عدة مرات مع ترك أماكن بارزة نتيجة كشط اللون ثم عجن مبشور الورق بالغراء الأبيض وتثبيته على السطح المراد الرسم فوقه باستخدام سكين الباليت كما لو كان "رليف" نحتى ثم فى المرحلة النهائية الرسم بالفرشاة بعد تمام جفاف اللوحة.



روز رأفت زكى، وجه، ١٩٩٤، مبشور ورق وزيت وأكليريك على توال ملصق على كارتون ٥٠ × ٧٠سم.

تم لصق مبشور الورق على التوال الملصق على الكارتون بواسطة الغراء الأبيض ولكن عند التلوين بألوان الزيت ثم ألوان الأكليريك على مبشور الورق تركت بعض الأجزاء بيضاء فظهر كما لو كان الوجه يشع بالنور.

المـــــراجـــــع

١- ليلى حسن علام، العملية الابتكارية فى تشكيل المجسمات الورقية والإفادة منها فى إعداد معلم التربية الفنية، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية التربية الفنية جامعة حلوان، ١٩٧٨.

٢- هدى احمد زكى، المنهج التجريبى فى التصوير الحديث وما يتضمنه من أساليب ابتكارية وتربوية، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٧٩.

٣- روز رافت زكى، تقنيات تصوير ما بعد الفن الحديث لإثراء التعبير الفنى، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٩٥

٤- محمود البسيونى، الفن والتربية، دار المعارف، ١٩٥٥

٥- محمود البسيونى، أسس التربية الفنية، دار المعارف، ١٩٦٥

٦- محمود معوض، المرشد فى الأشغال الفنية، مطبعة الرغائب، القاهرة، ١٩٥٥

٧- التربية الفنية للحلقة الاعدادية، (وزارة التعليم)، نخبة من الأساتذة، ١٩٩٢

8- PHILIP YENAWINE, HOW TO LOOK AT MODERN ART, TIMES MIRROR, COM.USA

9- VERA JEFFERY, THE FLOWER WORK SHOP, HAMLYN, N.Y. 1980

10- (BY MANY), THINGS TO MAKE WITH PAPER, USBORN PUBLISHING, U.K. 1992

الفصل الثانى

الفلسفة وراء التقنية

الفصل الثانى

الفلسفة وراء التقنية

قد اتخذ عدد كبير من الفنانين شعار "إحترام المادة" وأكثر من عنى فى البحث كان المصور هنرى ماتيس Matisse (١٨٦٩-١٩٥٤) حيث كانت نتيجة هذا البحث تكون علاقة صراع مع المادة أو حب لها[١].

ولابد للفنان حتى يكون فناناً، أن يمتلك التجربة، ويتحكم فيها ويحولها إلى ذكرى، ثم يحول الذكرى إلى تعبير، أو يحول المادة إلى شكل. فليس الانفعال كل شئ بالنسبة للفنان، بل لابد له أنه يعرف حرفته ويجد متعة فيها. فما يبدو من حرية الفنان وسهولة أدائه إنما هو نتيجة لتحكمه فى مادته[٢].

فالفن يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمهارة ـ ليس فقط لأن كل الفنون البصرية أو التشكيلية تعتمد على تعلم استعمال آلة أو أخرى، ولكن أيضاً لأن هذه الفنون تستفيد من القدرة على تشكيل الأشياء حسب الإرادة، وحسب هوى الفؤاد. غير ان الفن شئ أكثر من مجرد المهارة، لأن المهارة وظيفة حرفية. فى حين يبدأ الفن حيث تنتهى الوظيفة فإنه تهذيب للوظيفة وأن تعين ألا يتداخل فى عمل الوظيفة[٣].

ويوضح "شارل لالو Lalo Charils" (١٨٧٧-١٩٥٣) أن الفن هو عملية التحوير أو التغيير الذى يدخله الإنسان على مواد الطبيعة[٤].

يفترض علماء الجمال أن العمل الفنى يشتمل على ثلاثة عناصر أساسية هى: المادة والموضوع والتعبير.

---

[١] أميرة حلمى مطر، مقدمة فى علم الجمال، دار المعارف ١٩٨٩، القاهرة، ص٣٣.

[٢] أرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة اسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، القاهرة، ص١٠.

[٣] هربرت ريد، الفن اليوم، ترجمة محمد فتحى وجرجس عبده، دار المعارف، القاهرة ١٩٨١، ص٢٧.

[٤] راوية عبد المنعم عباس، دراسات فى الفن والجمال: القيم الجمالية دار المعرفة الجامعية بالإسكندرية. ١٩٨٧ ص٢٨٩.

أ- المادة:

المادة فى العمل الفنى هى تلك التى تحولت إلى شكل إستطيقى باعتبارها عنصراً لازماً ضرورياً فى بناء العمل الفنى ذاته، ويستحيل بدونها بنائه إذ أنه يصبح بدونها مجرد أحلام فى خيال الفنان الرحب.

ومادة العمل الفنى ليست هى المادة المأخوذة من الطبيعة كما هى بل هى المادة التى عانت من تعامل الفنان معها وتغييره لها حتى تصبح البنية المحسوسة للعمل ذاته. وإذا كانت المادة هى العنصر الأول من عناصر العمل الفنى فإنها يجب ان تتسم بالوحدة مع وجود التنوع، فالعمل الفنى لابد أن ينطوى على تعدد فى أشكاله وحركاته وصوره، كما يتميز بالوحدة التى تجمع بين هذا التعدد والتنوع وتشعر المتأمل فى الأثر الفنى بأنه ينتقل من حياته الواقعية إلى الحياة فى زمان ومكان العمل ذاته فيتوحد معه ويشعر بديمومته الباطنة التى تعبر عن الوحدة والكلية.

ب- الموضوع:

وفيه تعبر المادة المحسوسة للموضوع عن رمز أو علامة تشير إلى شئ أو حقيقة أو قضية معينة.

جـ- التعبير

والفنان الأصيل هو الذى يستطيع أن يخلع على أعماله تعبيرها الذى يأثر القلوب فالإنسان سرعان ما ينسى الخطوط والألوان عند رؤيته العمل الفنى لكن تعبيره وحده هو الذى يظل ماثلاً أمامه متغلغلاً فى شعوره ووجدانه بحيث لا يستطيع نسيانه بسهولة[1].

هكذا فكلمة التعبير الفنى تستخدم للتدليل عن ردود الأفعال الوجدانية المباشرة ولكن النظام أو القيود التى يحقق الفنان الشكل عن طريقها هى وسيلة للتعبير وبالرغم من إمكانية تحليل الشكل إلى مصطلحات ذهنية مثل القياس والتوازن والإيقاع والتناغم إلا إنه أمر يرجع إلى الذوق فهو لا يعتبر إنتاجاً ذهنياً فى التطبيق العملى الذى يقوم به الفنان وإنما هو نوع من الشعور الموجه والمحدد.

---

[1] راوية عبد المنعم عباس، مرجع سابق، ص٣٥٣: ص٣٥٨.

فالتعبير الفنى ما هو إلا لغة رمزية أصيلة تعيننا على الكشف عن بعض الجوانب الخفية من تجربتنا: فالمعرفة فى الاتجاهات التقنية تبدأ من معلوماتنا عن طبيعة الخامة وتأثيرها، وتركيباتها وتكنولوجيتها سواء كانت طبيعة هذه الخامة هى اللون أو الأداة والسطح وما بينهما من وسيط أو إذا كانت معلوماتنا وافية فيما يتعلق بالموضوع وعناصره وكيفية ترجمة إحساسنا وما تنم عنه من مضمون[١].

إن التعبير الفنى يختلف كل الاختلاف عن التسجيل، فالتعبير هو وضع الحقيقة الواقعية فى صورة مغايرة لما هو عليه بينما التسجيل هووضع الحقيقة الواقعية كما هى. ومن هنا نجد أن الرؤية الفنية هى تعبير عن أفكار وتصورات خاصة بالمصور نفسه، ولكن مع التقدم العلمى والإزدهار التكنولوجى وكثرة الإختراعات الحديثة قد غيرت من وجهة الحياة حتى أصبح لها أسلوب جديد للرؤية ولا سيما بالنسبة للمصور الذى كان يرى الدنيا من على الأرض وأصبح يراها من فوق الطائرة[٢]. وكان يرى الحياة فى ضوء القمر وأصبح يراها فى ضوء الكهرباء، وكان لا يرى أشياء كثيرة مما حوله وأصبح بفضل الميكروسكوب يرى الكثير والعديد منها، ومن الطبيعى أن هذه الرؤية الجديدة تعكس فنا جديداً فى شكله أو هيئاته وفى ألوانه وكل شئ متصل به سواء كان فى الشكل او المضمون. كما إنه لم يكن جديداً لأن هناك رؤية جديدة فحسب، إنما هو كذلك لأن هناك سمة أخرى من سمات العصر الحديث وهى الكشف عن خامات جديدة لم توجد من قبل. وهذه الخامات الجديدة جاءت نتيجة النهضة التكنولوجية الكبيرة فقد ساعدت على استنباط أشكال وهيئات فنية جديدة[٣].

---

(1) محمد عبد العال، أثر التراث والتقنيات المتقدمة فى أسلوب التعبير للطبعة الفنية، رسالة دكتوراه معتمدة، كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، ١٩٨٩، ص٧٦، ص١٥٥.

(2) Kirk Varnedoe, A Fine disregard, What makes modern art modern, Thomes Hudson, U.S.A., 1990, P. 217

(3) محمد عبد العال، مرجع سابق، ص٧٤.

فالفن ليس مجرد صدى للطبيعة، بل إن النشاط الفنى بأثره ليس مجرد تلقائية طبيعة بل هو تنظيم وصياغة. لهذا فإن الفن ليس هو الطبيعة وإنما هو الطبيعة معدلة بفعل إندماجها فى علاقات تتولد عنها إستجابة إنفعالية جديدة[1].

كما يوجد (إيتين سوريو "Soriau" ١٨٥٢ - ١٩٢٦) النشاط الفنى والصناعى بإعتبار أنهما يهدفان فى المحل الأول إلى انتاج شئ أو صناعة موضوع ما فالفن عمل وذلك للاعتبارات الآتية:

١- لأنه يحتاج إلى حرفة، وصنعة ودراسة تخصصية عميقة وجدية.

٢- لأنه يحتاج إلى مرحلة المحاولة والخطأ.

٣- لأنه يتطلب الاستعداد للتعلم والاحتراف.

٤- يحتاج إلى بذل الجهد والإنكباب الشديد على العمل.

وبهذا يثور على أتباع المدرسة الاجتماعية الذين يربطون بين الفن واللعب على انه لهو وطاقة زائدة عن الحاجة الإنسانية، وأنه نشاط لا هدف له إلا تحقيق لذة ومتعة. ويمكننا تلخيص وجهة نظر "سوريو" فى النواحى الآتية:

١- أنه لابد من التسليم بأن هناك علاقة وثيقة تربط بين مجال الفن والصناعة من حيث أنهما يمثلان معاً ضرباً من "العمل الانتاجي" فكل منهما يقدم لنا بعض موضوعات يبتدعها بفعل نشاط إنسانى خاص.

٢- أن الفن غالباً ما يتداخل فى الصناعة ويفرض نفسه عليها على الرغم من كل الفروض النوعية التى تظهر بين كل منهما، وتفرق بينهما، وتبرز أهمية الفن فى الصناعة فى الحالات التى تتطلب فيه الصنعة قدراً من القيمة الجمالية.

٣- إن الفن عنصر أساسى فى جميع الصناعات والحرف التى تظهر فى مجتمع ما، ولا يقلل من قدره أن يدخل فيه من مئات المصورين والحرفيين مثل صانعى الأحذية أو النجارين أو الحدادين، فإن هذه الصناعات أو بمعنى أكثر دقة الحرف تنطوى مع ما تتسم به من البساطة والتواضع على ضرب من الفن.

---

[1] هربرت ريد، معنى الفن، ترجمة سامى خشبة، مراجعة مصطفى حبيب، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر، ١٩٤٩، ص١٩.

٤- يقوم الفن عند "سوريو" على نوع من العمل يطلق عليه اسم "العمل الفنى" وهو يتميز عن العمل الأدائى الذى تتميز به الصناعة.

ويقوم هذا التمايز فى دور الاعتبارات الآتية:

١- إن الانتاج الفنى يتسم بالطابع اليدوى الخالص فى حين يتسم العمل الصناعى بضرب من الميكانيكية والآلية التى تظهر فى الحرف المختلفة يقول سوريو: إن كان الفن يبدو حياً من خلال "العمل الفنى" فأنه لا يبدو كذلك فى العمل الصناعى الآلى لأنه غالباً ما يتسم بالنقص.

٢- أن العمل الفنى يخاطب أرواحنا ومشاعرنا ووجداننا فى حين يظل العمل الصناعى (الحرفى) صامتاً لا روح فيه، لأنه لا ينطوى على أى أثر من آثار الحياة البشرية التى تنعكس على العمل الفنى مثل النقص أو العيب أو السهو أو قلة الخبرة كما أنه لا يحمل أى انطباع عن التشاؤم أو التفاؤل والبهجة.

٣- أن العمل الفنى عمل مختار ومنفصل لدى أغلبية الأذواق لأنه يتسم بالإتقان والدقة فى حين لا يلقى العمل الصناعى نفس هذه الأهمية والإقبال لأنه يفتقد القدرة على الحياة بذاتها كما يفتقد الشعور بالحب او البغض لأنه انتاج كلى أو بالجملة ومن الممكن الإكثار منه فى أى وقت يشاء فيه الجمهور ذلك.

هكذا يذهب سوريو إلى أن صورة العمل الفنى هى كيفيته الداخلية ومن ثم فإنه لا يفصل بين الصورة والمادة لأن الصورة تصبح مضموناً غير منفصل عن ماهية الشئ ذاته.

الإبداع الفنى:

يقوم الإبداع الفنى على ما يلى:

أ- المؤثرات الحضارية وهى البيئة الطبيعية، والتيارات الجمالية السائدة.

ب- أساليب الصنعة والتقاليد الفنية أى التقنية، والتراث الفنى عبر التاريخ.

جـ- الوعى الجمالى للمجتمع فى عصر الفنان[1].

---

[1] راوية عباس، مرجع سابق، ص٢٩٢، ص:٢٩٦

الأسلوب:

إن الأسلوب هو ماهية الفن، فلكل فنان أسلوبه الخاص فى التعبير عن موضوعه، وليس الأسلوب هو الأصول العامة للصنعة - تلك التى يتلقاها التلميذ المبتدئ عن أستاذه الفنان - بل الأسلوب هو التعبير عن الموضوع بطريقة جديدة تتضمن إنفعالاً خاصاً وحرية وتلقائية خصبة، أما الأصول الفنية للصنعة فهى آلية غير معقولة يتعلمها الفنان كقواعد لحرفته ثم يجربها على المادة دون أن تتدخل مشاعره او قيمه.

مما سبق نرى أن نظرية "شارل لالو" توضح مدى ارتباط الفن بالحياة حيث أنها تتمثل فى الأوجه التالية:

١- الوظيفة التكنيكية للفن: أى ممارسة الفن لذاته دون أن يرتبط بأى غاية اخلاقية أو عاطفية أو دينية أو سياسية. وهذا هو موقف أصحاب مدرسة "الفن للفن" عند "بودلير" و"أوسكار وايلد" و "جونكور" فالفنان عند هؤلاء مطالب بالتزام أى شروط غير ما تقتضيه أصول الصناعة الفنية نفسها.

٢- الوظيفة الترفيهية للفن: مثل رأى "لامارتين"، و"فوليير"، "شيلر"، "هربرت سبنسر"، حيث أن الفن يتمثل فى كونه درب من اللهو أو التسلية أو اللعب، ووظيفته ترفيهية.

٣- الوظيفة المثالية للفن: تتسم فى تجسيم المثل العليا عند الفنان أو إضفاء غنى الحياة لتكون ذات طابعاً جميلاً فى خياله الخصب.

٤- الوظيفة التطهيرية للفن: حيث أن الفن هو وسيلة لتطهير إنفعالاتنا.

٥- الوظيفة التكرارية أو التسجيلية للفن: متمثلة عند فكر كل من "سارتر" و"تين"، "جويو"، حيث أنه بتكرار الفعل يمكن للفنان الإحتفاظ بالصور وتكرار الوقائع وتسجيلها[١].

ولتوضيح إختلاف وجهات النظر الخاصة بالفن تبعاً للبيئة التى نشأ فيها وتأثير المفهوم الجمالى على الموضوع تبعاً لوعى المجتمع نجد أن "روجرفرى" عبر عن ذلك بالنسبة

---

[١] محمد على أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية بالإسكندرية، ١٩٩٢ ص ١٦٠، ص ١٩٢، ص٢١٧.

بالتصوير الأكاديمي موضحاً بأنه مطلوب من المصور ألا تكون صورته مخاطبة للمشاعر بانسجامها وإيقاعها المتناسق فقط، وإنما أن تكون أيضاً مطابقة لمظهر العالم الواقعي. كما أن نسيجها يجب ألا يحمل أى أثر من التفكك شأنه شأن المشهد المرئى، وهو شرط لم يكن مفروضاً مثلاً على فنانى الصين.

والتلاحم فى النسيج يمكن أن يتم بأحد طريقتين، إما بالتقليد الدقيق لمشهد واقعى أو بتكوين صورة حسب تلك القوانين البصرية التى تحكم بالضرورة بصرنا أولاً - وهو المذهب التجريبى البرجماتى - استخدمها الفنانون الفلمنكيون فى شمال أوربا: أما الثانى فهو المنهج العلمى، فقد اتبع فى ايطاليا، وخاصة على يد الفلورنسيين، الذين كانوا أول من اكتشف القوانين البصرية للمنظور.

والمنهج التجريبى هذا يصيب نجاحاً بقدر ما يبتكر من تقنيات تقدم لنا إيهاماً بتجربة بصرية مباشرة، حيث يطلب من المصور تسجيلاً طبق الأصل للإنطباع الذى تعطيه العملية الفسيولوجية لما تراه عينه إذا كان الأمر كذلك أى أن كل ما يطلب منه فى الحقيقة والجوهر شئ آلى. فالفنان طبقاً لما سبق ينبغى أن يكون آلة دقيقة، فالطريقة التجريبية فى التصوير شأن مثيلتها فى الفلسفة، تنهى إلى المذهب المادى: فهى نظرية آلية فى الفن[١].

أما إذا تتبعنا المراحل التى أفضت بالمصور (كاندنسكى Kandnisky، ١٨٦٦-١٩٤٤) إلى اللاموضوعية متمثلة فى ثلاثة مصادر مختلفة للإلهام وهى كالآتى:

١- إنطباع مباشر عن الطبيعة، يتجلى فى شكل تصور خالص ويطلق عليه انطباع.

٢- تعبير تلقائى لا شعورى غالب ذو طبيعة باطنة غير مادية ويطلق عليه ارتجال.

٣- تعبير عن شعور باطنى بطئ التكوين، اختبره وكرر معالجته تباعاً على نحو يكاد يكون متكلفاً. أطلق عليه "تكوين" حيث يهيمن فى هذا الطور عوامل التعقل والوعى والتصميم.

---

[١] هربرت ريد، الفن اليوم، ترجمة محمد فتحى - جرجس عبده، دار المعارف، القاهرة ١٩٨١، ص٣٨، ص٣٩.

فكما يقول "كاندنسكى": "إن الأشكال الطبيعية التى كانت محور اهتمام الفن التقليدى تمثل عوائق تحول دون التعبير الحر عن الضرورة الداخلية فيتطلب الأمر تعاون "عوامل معقولة" ويعنى بها العوامل المعرفية الموضوعية بالصنعة".

وكما يقول مستر "إيتز" عن "كاندنسكى": "إنه كان يصمم تكويناته بعناية فائقة. ومن الواضح أنه قبل أن يمس اللوحة بفرشاته كان فى مقدوره أن يرى بعين خياله هذه الهيئات بمنتهى الدقة، فوحدة التفاصيل والمزاج كلاهما كان محدداً فى ذهنه من قبل بدقة بالغة. ويدهشنا أن نعلم أن الأشكال التى تبدو فى ظاهرها كأنما هى (محض مصادفة) مجرد اللطخ والخربشات، إنما قد نشأت فى الحقيقة من دراسات دقيقة"[1].

كما ويشير "سوريو" فى تفسيره السيكلوجى للفن إلى مراحل جمالية ثلاثة يعاينها الفنان وهى التأمل والخلق ثم الأداء، ويشترك المتذوق مع الفنان فى عملية التأمل وهى تبدأ بشعور باللامبالاة ثم ينتقى هذا الشعور بالتدريج ويتحول إلى لذة حقيقية فإذا عمقت هذه اللذة فإنها داخلية وحالة نشوة غامرة وتبلغ أقصى ذروة لها حينما تصل بالمتذوق إلى مستوى عملية الإبداع نفسها فيحس بمعاصرته لها. ثم لا يلبث أن يقوم بعملية فكرية شعورية لتفسير العمل الفنى وهذا ما يطلق عليه "بالتأويل".

أما الخلق فإن "دى لاكروا" يميز فيه بين عوامل عامة وعوامل خاصة. والأولى هى الأصالة والتلقائية والإنتاجية وأما الثانية فمنها الاهتمام الجدى بالعمل الفنى وكذلك الخيال الخلاق ثم الارتباط بإتجاه معين، وهذا يفض بنا إلى أسلوب الأداء أى إبراز الصورة المبدعة والتعبير عنها أى تنفيذها. وتتعدد صور الإنتاج فى عملية الخلق، فقد يتم الخلق الفنى عن طريق التحقيق الفجائى أو عن طريق تغلب التأمل اللاشعورى وأخيراً عن طريق التأمل الشعورى فيكون الإنتاج الفنى مصحوباً بالتفكير[2].

---

(1) هربرت ريد، مرجع سابق، ص ١١٠،١١١.

(2) محمد على أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية بالإسكندرية، ١٩٩٢، ص٢٥٣.

نقد النظريات المفسرة للإبداع الفنى

ظهرت العديد من النظريات التى عملت على تفسير عملية الإبداع الفنى وهى كما يلى:

١- نظرية الإلهام أو العبقرية.

٢- النظرية العقلية.

٣- النظرية الاجتماعية.

٤- النظرية السيكلوجية.

أ- مدرسة التحليل النفسى (فرويد)

ب- الحركة السيريالية فى الفن.

جـ- اللاشعور الجمعى عند يونج.

وسوف نتطرق إلى وجهة هذه النظريات بخصوص الأداء والمادة الخام والأسلوب أو طريقة التنفيذ ذاتها.

أولاً: نظرية الإلهام أو العبقرية:

أرسى قواعد هذه النظرية "أفلاطون" وفيها يتم تفسير ميلاد العمل الفنى أو عملية الخلق الفنى بإرجاعها إلى نوع من الوحى أو الإلهام فالفنان يستلهم عمله الفنى لا من عقل واع أو شعور ظاهر أو مجتمع معين أو تاريخ فن سابق أو حتى لا شعور دفين، وإنما هو يستلهم هذا من قوة إلهية عليا أو من حرص سماوى خارق، أو من هواجس سحرية غيبية أو حتى من شياطين خفية. ولكن هذه النظرية والتى استند عليها فكر الرومانتيكيين: أغفلت تماماً مسألة الأداء أو التنفيذ. فبدون الأداء أو التنفيذ لا يمكننا أن نقرر أن إبداعا فنياً ما قد حدث، أو الهاماً فنياً قد تحقق، بل ستبقى الإلهامات والإبداعات داخل الذات وكأنها غير موجودة، طالما أنها لم تتحقق فى الخارج. إن ما يميز الفنان عن غيره من الناس قدرته على تجسيد أفكاره فى فن ما. فإذا امحت هذه القدرة لم يعد فناناً إنما انخرط فى جماهير الناس. والفنان كثيراً ما يغير من أفكاره أثناء التنفيذ أو الأداء وذلك حينما لا تطاوعه المادة، أو حينما لا يرى أن عمله يقتضى إضافة هنا أو تعديلاً هناك. أو حينما تطرأ عليه أثناء الأداء فكرة جديدة غير تلك التى بدأ بها - وإن كانت إمتداداً أو معارضة لفكرته الأولى قبل التنفيذ - تقوده إلى تحقيق أفضل أو عمل أجود وهكذا.

ثانياً: النظرية العقلية:

يقول الفيلسوف الفرنسى "بسكال Bascal" : "إننى أستطيع أن أتصور إنساناً بلا يدين أو رجلين أو بلا دماغ. ولكننى لا أستطيع أن أتصور إنساناً بلا فكر. لأنه سيكون مجرد صخرة أو جماد" [١].

ويؤكد الناقد الفنى "أرنست فيشر" هذا المعنى بقوله: نحن نعرف أن العمل بالنسبة للفنان عملية عقلية واعية وليس مجرد إنفعال أو إلهام، وهو عمل ينتهى بخلق صورة جديدة للواقع، تمثل هذا الواقع كما فهمه الإنسان وأخضعه لسيطرته... فليس الانفعال، كل شئ بالنسبة للفنان، بل لابد له أن يعرف حرفته ويجد متعة فيها، وينبغى فهم القواعد والأشكال والخدع والأساليب التى يمكن بها ترويض الطبيعة المتمردة وإخضاعها لسلطان الفن إن الأشواق التى تحرق الفنان السطحى تخدم الفنان الحق، فهو لا يقع فريسة للوحش بل ينجح فى ترويضه [٢].

أما "كانط" فيجعل للعقل دوراً أول فى الشعور الإستطيقى، وكان أول من جعل فكرة الجمال متعارضة مع فكرة الفائدة. فرد الجمال إلى النشاط المجرد عن الغرض المنزه عن المنفعة، وأرجعه إلى نوع من اللعب الحر يقوم به الخيال، ويقوم به العقل، وقد ذهب "شيلر" هذا المذهب نفسه. والفن عند "هيجل" نتاج الفكر شأنه فى ذلك شأن المنطق والطبيعة وفلسفة الروح، وليس ثمة إبداع فنى دون فكر. بل ليس ثمة أية معرفة أو وجود دون فكر وعقل، وحتى يتثنى لنا فهم ذلك يجب أن نعلم أولاً أن النسق الهيجلى يتضمن ما يلى:

أولاً: المنطق

ثانياً: فلسفة الطبيعة

ثالثاً: فلسفة الروح

---

[١] على عبد المعطى محمد، فلسفة الفن: رؤية جديدة: دار المعرفة الجامعية، بالإسكندرية، ١٩٩٢، ص ٢٤، ص ١٢٦. ص٣٩.

[٢] إرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، ١٩٨٦، ص١٠.

وبينما يشير المنطق إلى الفكرة فى ذاتها، وتشير فلسفة الطبيعة إلى الفكرة لذاتها، تشير فلسفة الروح إلى الفكرة فى ذاتها ولذاتها. ولقد ذهبت "كاترين باتريك Catherine Patrick" إلى أن عملية الإبداع الفنى تنجم عن الفكر المبدع الذى يمر بأربع مراحل هى:

١- الاستعداد والتأهب، حيث يستقبل المؤلف أو الفنان وتتجمع لديه بضع أفكار وتداعيات، لكنه لا يسيطر عليها، فهى تعبر بسرعة وهذه المرحلة تقابل مرحلة "الإعداد" عند "ولاس Wallas" و "جيلفورد Guliford"

٢- مرحلة "الإفراخ" إذ تبرز فكرة عامة وتتكرر نفسها بطريقة لا إرادية من حين لآخر. وهذه تقابل مرحلة التخمر عند ولاس وجيلفورد.

٣- مرحلة تبلور الفكرة العامة، وهى تقابل مرحلة الكشف عند ولاس وجيلفورد.

٤- مرحلة نسج وتفصيل هذه الفكرة، وهى تقابل مرحلة التحقيق عند ولاس وجيلفورد[١].

لكن يجب أن نضع فى ذهننا أن هذه المراحل كلها تتم قبل إقدام الفنان على التنفيذ أو الأداء. ولعل هذا هو الذى دعا "ألان" لأن يقول: "إن المرء لا يبتكر إلا بالعمل، والعمل الفنى لا يمكن أن يتحقق إلا بعد أن يهجر الفنان عالم التصور والتخيل والإمكان وأحلام اليقظة، لكى يمضى نحو عالم الجهد والصنعة والحرفة والإنتاج العملى، وذلك لأن المخيلة لا تعرف سوى الأمل أو التمنى أو الرجاء، أما اليد الصانعة فهى التى تقدم على التنفيذ، فتصدم بعوائق المادة، وتحاول فى الوقت ذاته الإنصات إلى نداء الموضوع"[٢].

فالعقل لا ينحت ولا ينطق ولا يرسم... الخ، إنه ينفذ الفكرة بلسانه أو بيده خلال وسائط مادية (فرشاة، إزميل، قلم، بيانو، لون... الخ) وهكذا تكون للمادة أهميتها وضروريتها فى عملية الإبداع. لهذا فإن الفنان فى أشد الحاجة إلى أن ينظم الداخل بالإستناد إلى الخارج على حد تعبير "أوست كونت"، فعندما تطرأ عليه أفكار إبداعية أثناء العمل، أثناء مقاومة المادة له، أو أثناء عدم مطاوعتها لفكرته، أو أثناء ما تفرضه عليه

---

(١) على عبد المعطى محمد، فلسفة الفن: رؤية جديدة، دار المعرفة الجامعية، بالإسكندرية، ١٩٩٢، ص٤٥، ص٥٤، ص٥٥.

(٢) على عبد المعطى محمد، مرجع سابق، ص١٣٧.

طبيعة المادة من أفكار تتوافق مع تلك الطبيعة، أو أثناء دراسته لمادته، أو مشاهدته لها... الخ والنتيجة أن المادة قد توحى للفنان أثناء العمل — وقبله فى بعض الأحيان — بأفكار إبداعية.

ثالثاً: النظرية الاجتماعية

يقول فيشر: "إن الفن هو الأداة اللازمة لإتمام الإندماج بين "الأنا" و"النحن" أى بين الفرد والمجموع، فهو يمثل قدرة الإنسان غير المحدودة على الإلتقاء بالآخرين، وعلى تبادل الرأى والتجربة معهم"[1].

- ويذهب أنصار هذه النظرية الاجتماعية إلى أن الفن ضرب من الصناعة والعمل والإنتاج الجمعى، وأن هذه الصناعة التى تقضى العمل ومن ثم الإنتاج تتطلب فى نفس الوقت وجود المادة والصراع من أجل تطويعها وتشكيلها فى إنتاجات يحتاجها المجتمع، هذا فضلاً عن الوجه الاجتماعى الظاهر فى كل حرفة وفى كل صناعة وفى كل عمل. يضيف "هيسمن Huisman" قائلاً: "أنه لا موضع للفصل التام بين الفن والصناعة، لأن الفن هو لباب الصناعة، أو هو الصناعة فى أسمى معانيها، أو هو العمل المتين الذى يستحق عن جدارة لفظ الصنعة أو التكنيك".

والواقع أن الفضل يعود إلى "ألان" فى تذكير الفنانين بدور المادة فى عملية الإبداع، فهو قد حرص على القول بأن قاعدة النشاط الفنى هى ان الفنان (صانع) قبل أن يكون رجل (إلهام).

والفنان مثله فى ذلك كمثل العالم أو المكتشف أو رجل الصناعة أو رجل الأعمال فما هو إلا شخص متخصص يضطلع بأداء عمل معين، لابد له فى سبيل تحقيقه من أن يمر بمرحلة إستعداد وتعلم وإحتراف... الخ فليس الفنان مخلوقاً شاذاً أو كائناً فزاً عجيباً غريب الخلقة، بل هو شخص محترف يقوم بإنتاج أشياء تحتاج إليها الجماعة.

هكذا ترى مما سبق جانب إيجابى للنظرية الاجتماعية من جهة الاهتمام بعنصر الأداء أو التنفيذ[1].

---

[1] على عبد المعطى محمد، مرجع سابق، ص٥٩.

رابعاً: النظرية السيكلوجية

أ- مدرسة التحليل النفسى (فرويد):

ركز على العقل الباطن كدافع للإنجاز الفنى وركز على الناحية الجنسية كعامل محرك بينما أغفل جانب التنفيذ أو الأداء.

ب- الحركة السيريالية:

إن الفن عند الفنانين يوازى طريقة "التداعى الحر" لدى المحللين النفسيين معتمدين على اللاشعور والعقل الباطن، كذلك إتحاد الشعور باللاشعور، فمهمة الفنان فى نظر السيرياليين هى التعبير عن الواقع الداخلى عن الخبرات الوجدانية من خلال تصويرهم للوقائع الخارجية، وذلك بأن يصورها الفنان ويحملها لوناً عاطفياً معيناً هو لون وقعها عنده، لكن هذا لا يرضى السيرياليين، فهم يطلبون تعبيراً مباشراً عن هذه التجارب بأنغامها الحادة وألوانها الصارخة ولا معقوليتها.، على هذا الأساس نفهم كيف ان مهمة الفنان ليست فى أن يقدم ما يشبه الواقع ولكن فى أن يقدم ما يعادله. وبذلك يدعو الفنان للتخلى عن الواقع الخارجى نهائياً. ويدفعون به إلى الانطواء والحياة فى الواقع الباطنى. كما إتجه السيرياليون إلى تحرير الإنسان من عبودية وسيطرة العالم الخارجى... ورأوا أن الدافع الدفين فى أعماق الفنان هو الذى يحرك يده لكى ينتج معبراً عن رغباته وآحلامه وأماله. وقد يظهر هذا فى التعبير فى صور أساطير خيالية خرافية تكون فى بعض الأحيان كالطلاسم التى يستعصى على المشاهد فهمها.

على ان النقد الذى وجه إلى الحركة السيريالية فى الفن هو أن أى ابداع فنى لا يمكن أن يعبر عن اللاشعور وحده. وبالتالى لابد من أن يتخلله لحظات واعية شعورية تتمثل فى التنظيم والعرض على الأقل. ومهما حاول السيرياليون من أن يحدوا من رقابة العقل الواعى وذلك باستخدام المخدرات واصطناع الجنون فى بعض الأحيان، فإنهم لابد وأن يكونوا فى درجة ما من درجات الوعى وهم بصدد تنفيذ أو اداء عملهم الفنى، فهم إذن واعون بما يصنعون[٢].

---

[1] على عبد المعطى محمد، مرجع سابق، ص٦٩، ٧٠

[2] على عبد المعطى محمد، مرجع سابق، ص١٦١، ص١١٣.

جـ- اللاشعور الجمعى عند يونج

يذهب إلى قوله "بأن الفنان يمثل الإنسان الجمعى (Collective man) الذى يحمل لا شعور البشرية، ويشكل الحياة النفسية الإنسانية". كما اعتبر أن الفنان يتمتع بحدس أصيل يعتبر فطرياً لا مكتسباً يستطيع مع العباقرة من خلاله أن يبدع ويكتشف. ولكنه أغفل تماماً مسألة التنفيذ أو الآداء سواء كان اللاشعور فردياً أم جماعياً[1].

إننا لا يمكننا أن نقرر إبداعاً ما قد تحقق، أو أن عملاً فنياً قد تم، دون أن نرى بالفعل أو نسمع تحقيقه أو تنفيذه فى مادة ما، وهذا التحقيق وذاك التنفيذ يتطلبان وجود فنان يتمتع بحواس دقيقة، ووجود مادة يشكل فيها فنه، ووجود عمل يمارسه الفنان أثناء الآداء أو التنفيذ أو التشكيل. إن هناك دائما تنفيذ أو أداء يتطلب عملاً ومادة. وفنانا حاصلا على إطار Frame work نوعى خاص به.

ويمكن تحديد أهم خصائص الإطار فيما يلى:

١- إن الإطار أساس دينامى لتنظيم كل أفعالنا سواء فى ذلك الأفعال التى يغلب عليها طابع التلقى كالإدراك والأفعال التى يغلب عليها الإصدار كالتكلم.

٢- إن كانت العادات توضح هذا الأساس الدينمى، إلا أنها لا تمثل الإطار من كل جوانبه فالعادات يغلب عليها طابع التكرار أو الجمود أو الصلابة، بينما يمتاز الإطار بالمرونة فنحن فى كل لحظة من لحظات الحياة عرضة لممارسة خبرة إدراكية، ولما كانت كل خبرة تأتى مختلفة بعض الشئ ولو إلى درجة ضئيلة جداً عن سابقتها فإنها لا تنتظم تماماً ضمن إطار سابق، بل تدخل عليها بعض التغيير وفى الوقت نفسه تلقى هى نفسها حظاً من التغيير وهكذا يكون الإطار قابلاً للنمو بقدر ما هو أساسى للثبات، وبقدر قابليته للنمو أو ميله للثبات يقال أننا بصدد شخصية مرنة أو شخصية جامدة[2].

٣- إن علاقة الإطار بالأنا ليست معرفية أصلاً وانما هى دينامية، فأنا لا أدرك هذا الشئ على أنه كتاب لأنى أتذكر بوضوح أنى رأيت ما يشبهه من قبل آلاف المرات. واستنتج

---

(1) على عبد المعطى محمد، مرجع سابق، ص، ص ١٧١، ص١١٥.

(2) على عبد المعطى محمد، جماليات الفن: المناهج والمذاهب والنظريات، دار المعرفة الجامعية بالإسكندرية، ١٩٩٤. ص ١٧٧.

على أساس هذا التشابه بنوع من القياس أن هذا الذى أراه (كتاب)، بل أنى أدركه هكذا مباشرة، ففعل الادراك يتجه هذا الاتجاه دون ما معرفة واضحة بالأساس الدينامى الذى يعين هذا الاتجاه. وربما بدا ذلك بشكل أوضح فى عملية التعبير اللغوى، فمما لا شك فيه أننى عندما أتكلم إنما أمارس فعلاً منظماً والأساس الدينامى لهذا التنظيم هو الإطار اللغوى الذى اكتسبته اللغة ومع ذلك فأنا أتكلم بدون أن أفكر فى هذا الأساس أو أقيس الكلمات واحدة بعد الأخرى على ما سبق أن تعلمته.

كما يجب أن نلاحظ ما يلى:

١- يمكن للشخص الواحد أن يحمل عدة أطر فى وقت واحد، وهذه الأطر تتضارب وأحياناً تتقارب.

٢- إن الاطار المسيطر على توجيه الفعل يجب أن يكون فى درجة عليا من القوة تفوق سائر الأطر.

٣- أن عملية الإبداع يوجهها الإطار لا يعنى القضاء على جوهر الإبداع من حيث أنه الخلق على غير مثال ذلك لأن الإطار من حيث هو كل منظم يخضع لظروف الشخصية المختلفة، بحيث لا يمكن أن يكون الإطار الذى يحمله فرد مطابقاً تماماً للذى يحمله فرد آخر، مهما كانت المحاولة للتقارب فإن حاضر الشخصية ليس منفصلاً عن ماضيها.

٤- إن فكرة الإطار يمكن أن تساهم فى حل وتفسير عدد من المشكلات الهامة:

أ- فالإطار يمكن ان يفسر لنا مسألة التشابه بين أعمال الفنان الواحد رغم محاولاته العديدة فى أن يلقى بذور الإختلاف بينها.

ب- والإطار يمكننا أيضاً من تفسير وحدة الأسلوب بين مجموعة من الفنانين، فيلاحظ فى بعض المعارض، أن بعض المجموعات من اللوحات تكون أشد تقارباً إلى البعض منها إلى الأخرى فهم يمثلون مدرسة أو اتجاهاً واحداً.

جـ- وفكرة الإطار تمكننا من حل وتفسير مشكلة أخرى هى مشكلة الصلة بين الفنان والمتذوق.

٥- إن الاطار اللازم للفنان لا يمكن اكتسابه إلا بعملية تذوق منظمة تنظيماً خاصاً، وموجهة توجيهاً معيناً. وبالتال تكون لها دلالة خاصة عنده، فمحصول الخبرة

لا يتراكم على أساس شدة الذكريات ومدتها بل على اساس علاقته بالعملية كلها[١].

٦- وعلاوة على ذلك كله فإن المران الذى يمارسه الفنان من حين لآخر للتعبير فى حدود الإطار لابد أن يساهم فى تنظيم هذا الإطار أيضاً وبالتالى زيادة قدرته، لأنه كلما كان الكل أكثر تنظيماً كان أقوى أثراً.

إن شخصية الفنان المبدع شخصية عاقلة إنفعالية صانعة، تعيش فى بيئة ذات مضمون ثقافى تاريخى اجتماعى تتبادل معها الأثر والتأثير بطريقة ديناميـة متفاعلة خلال إطار نوعى اكتسب مضمونه من الخارج ومعنى ذلك إن شخصية الفنان المبدع لها سمات التعقل والإنفعال والصنع والأداء، أنها تتمتع بعقل ونفس وحواس، فلولا وجود العقل والحواس لما أستطاع الفنان أن يكتسب الإطار بملاحظاته وقراءاته وإطلاعاته الموجهة المنظمة ومرانه الذى يحقق إستقرار إطاره وتقويته. ولولا إنفعال النفس ما استطاع الفنان أن يتوتر وينفعل ويفقد توازنه مما ينجم عنه محاولته إستعادة التوازن بلجوئه إلى النحن وإلى الخارج. لولا الحواس ما استطاع الفنان أن يحقق إبداعه فى مادة أو ينفذ إلهاماته بحيث يتذوقه الغير من ناحية ويحقق للفنان توازنه من ناحية أخرى عن طريق إستعادة النحن[٢].

ودور المادة لا يقتصر عند هذا الحد، إذ أن الفنان الذى سبق له - وهو يكتسب مضمون إطاره - أن درس خواص وطبيعة وإمكانات مادته، وتمرن عليها وصارت مألوفة لديه، مفهومة عنده، وشاهد أعمالاً فنية مجسدة فى مادته الأليفة لديه، يعود إليها مرة اخرى. فبعد أن ينتظم الإطار لديه ويرسخ، قد ينفعل ويتوتر إزاء حدث أو ظاهرة أو تجربة، فيختل إتزانه، حينئذ يعمل فكره ووجدانه حتى يحصل على فكرة جديدة أو إلهام مبتكر، ولكنه بعد أن يحصل على هذه الفكرة أو ذلك الإلهام، نجده لا يكل ولا يتوقف ولا يزال توتره إلا إذا حقق إلهامه، ونفذ فكرته فى مادة أو مادته على نحو أدق، ذلك أن حواسه لا تتجه إلى اى مادة بل إلى المادة التى سبق له أن درسها وعايشها وتمرن عليها، وكان لها دورها الكبير فى اكتساب الفنان لمضمون إطاره سواء منها مباشرة أو من تشكيلاتها

---

(1) على عبد المعطى محمد، جماليات الفن: المناهج والمذاهب والنظريات، دار المعرفة الجامعية بالإسكندرية، ١٩٩٤. ص١٨٤.

(2) على عبد المعطى محمد، جماليات الفن، مرجع سابق، ص٢٠٧، ٢٠٨.

الفنية المتنوعة. ورغم وجود أثر وتأثير بين الفنان وبين مادته، ورغم فهمه لها، ومرانه عليها إلا أنه كثيراً ما يحدث أن تخرج المادة عن طاعته، فتأبى أن تجسد الهامه أو أن تشكل فكرته، فقد تكون ليونة الفكرة أرق من أن تشكل فى حجارة قاسية، وقد يكون بريق الإلهام أسطع من أن يتجسد فى ألوان باهتة، وقد يكون نبض وحيوية الفكرة أقوى من تثبيته فى أعمال ساكنة.

ماذا يفعل الفنان هنا؟

إن عليه أن يحرر فكرته فإن هذا التعديل أو التحوير يكونان متوافقين مع طبيعة المادة وخواصها، وإمكاناتها وليس بإمكان الفنان أن يغير مادته بمادة أخرى لم يألفها من قبل، ولم تلعب دوراً رئيسياً فى إكتسابه لمضمون إطاره وليس باستطاعته أن يحور من طبيعة المادة بشكل هى غير معدة له، أو بأسلوب يتنافى مع إمكانياتها وطبيعتها، فمادته هى هكذا، وهذا هو أقصى ما يمكن أن تعطيه ولا مفر امامه من أن يغير هو أو يبدل أو يحور من إلهامه أو فكرته كى يتوافقا مع طبيعة مادته وإمكاناتها.

إلا أن دور المادة لا يقتصر على هذا كله، إذ قد توحى المادة للفنان بفكرة مبتكرة غير تلك التى بدأ بها، أو بإلهام جديد غير الذى كان فى ذهنه قبل التنفيذ وليس هذا بأمر غريب، فالمادة وتشكيلاتها المتنوعة فى أعمال فنية هى التى أوحت إلى الفنان بفكرته الأولى، وهى يمكن أن توحى إليه أيضاً بفكرته الثانية. فحينما يقبل الفنان على تنفيذ فكرته أو إلهامه يصطدم بعوائق المادة، وأثناء اصطدامه قد تكشف له المادة عن سر من أسرارها، أو عن جمال تشكيل، أو عن جمال تجسيد لم يفطن إليه من قبل. حينئذ ينفعل ويتوتر ويختل إتزانه، ويفكر فى هذا السر أو ذاك الجمال حتى يحصل على إلهام مناسب، يقوم فوراً بتنفيذه وتساعده المادة على التنفيذ بأجمل ما يمكن وأسرع ما يكون[1].

لكن المادة لا يمكن أن تتشكل هكذا بمفردها فى أعمال فنية أو تتجسد تلقائياً فى إبداعات إنتاجات جمالية، إنها تحتاج إلى عمل وإلى يد صانعة أو عاملة هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الفنان لا ينفذ فكرته بمجرد الأمل أو التمنى أو الرجاء، ولا يجد إلهامه بأسلوب سحرى أو بقوة الجان، إنه ينفذ فكرته ويجسد إلهامه، بواسطة العمل، فالعمل هو العنصر الرئيسى الحاسم الذى يجمع بين الفنان وبين مادته ولولاه لما تم اللقاء، ولما حدث

---

[1] على عبد المعطى محمد جماليات الفن، مرجع سابق، ص ٢٠٨.

التشكيل ولما تحقق أى إبداع فنى على الإطلاق، ومن الصعوبة أن يتوقف الفنان عن عمله خصوصاً إذا قطع شوطاً كبيراً، فلقد لاحظ بعض علماء النفس أن ايقاف من يعمل يكون صعباً بل يكاد يكون مستحيلاً، فى المراحل الأخيرة منه فى المراحل الأولى، وعلى هذا النحو يجد الفنان نفسه مقبلاً فى عمله، لا يتوقف عنه، حتى يتم اداء أو تنفيذ فكرته أو إلهامه بشكل مجسد يراه أو يسمعه الآخرون، وهذا هو ما يعيد إلى الفنان اتزانه، ويستعيد النحن بالتالى، والحق أن ما يكتشفه الفنان من ضرورة تغيير فكرته أو تحويرها لا يتم إلا أثناء العمل، كما أن المادة لا تكشف أسرارها الدقيقة للفنان إلا أثناء العمل.

إن من المؤكد أن الفنان لا يكون فى واد، ويكون عمله فى واد ثان والمادة فى واد ثالث، فليس ثمة إنفصال على الإطلاق بين الفنان وعمله وبين مادته، إذ الاتصال والتفاعل والأثر والتأثير والفعل ورد الفعل بين العناصر الثلاثة كبيراً، فإن الفنان بلا عمل لا إنتاج له، والمادة لا تتشكل من إنتاجات فنية بلا عمل، والعمل لا يتم إلا بواسطة الفنان[1].

إن الفنون تتمايز طبقاً لموقفنا لاختلاف الاطار النوعى الخاص من فنان إلى آخر، فإن ذلك التمايز يحدث تبعاً لما يلى:

١- اختلاف تجربة الفنان ومدى تأثره بها، وإنفعاله وتوتره لها وما ينجم عن ذلك من إختلال إتزانه، فهناك إنفعال سطحى وآخر عميق أو إنفعال بالغ وآخر ضئيل، وكذلك الأمر بالنسبة إلى التوتر وإخلال الاتزان.

٢- ما يعتريه الفنان طبقاً لدرجة إنفعاله وتوتره وإختلال إتزانه من تفاوت أفكاره وإلهاماته من حيث الدرجة قبل إقدامه على تنفيذ العمل الفنى فهى قد تكون سطحية أو عميقة بالغة أو ضئيلة.

٣- تفاوت فى مهارته اليدوية أو الحسية بوجه عام. وهذا التفاوت قد يكون إلى الأحسن حينما يكتسب الفنان مهارات حركية وحسية ويدوية أدق وقد يكون إلى الأسوأ حينما تعتل حواسه أو تفقد ـ لعدة أسباب ـ مهارتها الحركية والعصبية.

٤- الفهم المتطور بإستمرار لأسرار مادته: ففى كل عمل فنى لاحق يكشف الفنان سراً أو عدة أسرار لم تكن فى متناوله وهو بإزاء عمله السابق مما قد يؤدى به إلى تنفيذ

---

[1] على عبد المعطى محمد جماليات الفن، مرجع سابق، ص٢٠٩، ص٢١٠

أروع أو تجسيد أدق، أو تشكيل أعظم، يختلف عن التنفيذ أو التجسيد أو التشكيل السابق[١].

محور الأداء الإبداعي :

يحتاج فن التصوير إلى الكثير من التدريب وإكتساب المهارات الضرورية وقد وضح المصور الإنجليزي (كونستابل J.Constable) ذلك في قوله: "إنه لم يحدث قط وجود أطفال مصورن ولا يمكن أن يكون ذلك لأن فن التصوير يتطلب خبرة ودراسة طويلتين باعتباره فناً يدوياً وعقلياً في آن واحد"[٢].

كما يقول ماتيس: "إنني أستخدم الألوان كوسائط للتعبير عن إنفعالي وليس لنسخ الطبيعة، وأنني أستخدم أبسط الألوان وأنا لا اقوم بتحويلها بنفسي ولكنها العلاقات فيما بينها هي التي تحدث تغييراً".

وكنتيجة لبحث "شاكر عبد الحميد"[٣] إتضح أن المصور المبدع قد يرى ومنذ البداية الأسلوب الذي سينفذ من خلاله العمل، لكن هذا الأسلوب قد يتغير وفقاً لتغير الرؤية الفنية الخاصة بالعمل، وقد يستخدم أكثر من أسلوب في تنفيذ العمل - والأسلوب هو الفكر وطريقة الأداء - كما قد يقوم البعض بعمل تخطيطات مبدئية أو إسكتشات تمهيدية له قبل التنفيذ، كما أن هناك إتفاقاً كبيراً بين شكل ضربات أو لمسات الفرشاة وحالة التصور، والحالة النفسية والعقلية والمزاجية، وقد تتابع الضربات بتلقائية وحرية وقد تتعثر وتتوقف، قد تبطئ وقد تسرع وفقاً للمتغيرات السابقة ووفقاً للإيقاع الشخصي للمبدع، ويقوم المصور بعمليات تقويم ونقد ذاتي لعمله أثناء العمل أو بعده بفترة مناسبة، وخلال ذلك يقوم بالمقارنة الدائمة بين ما تم إنجازه بالفعل وما كان يرغب في إنجازه ويضايقه الشعور بالتفاوت بينما وقد يسبب له حالة شديدة من القلق، وأثناء عمليات التقويم يقوم المصور المبدع بالإبتعاد عن اللوحة والإقتراب منها كي يرى تأثيرها عليه ويطوف بعينيه على كل إضافة يقوم بها، وعلى اللوحة كلها بعد كل إضافة حتى لو كانت

---

(1) علي عبد المعطي محمد، جماليات الفن، مرجع سابق، ص٢١٠.

(2) شاكر عبد الحميد. العملية الإبداعية في فن التصوير، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٧، ص١٢٦.

(3) شاكر عبد الحميد، مرجع سابق، ص١٤٢.

بسيطة، ويكون الإنطباع البصرى الناتج عن هذه العمليات دافعاً للقيام ببعض التعديلات في اللوحة، فالمصور يقوم بتقويم كل عناصر العمل من ألوان وأشكال وظلال وأضواء ومساحات وخطوط وحركة وغيرها فى ضوء العمل ككل، وأن عملية التقويم تكون عادة بطيئة ومتأنية، ويصاحبها التركيز والدافعية الشديدة، وأنه رغم التغييرات الكثيرة التى تحدث نتيجة لعمليات التقويم فإن الرؤية الأولى أو التصور الأساسى يظل كما هو رغم كل عمليات الحذف والإضافة والتعديل، تلك العمليات قد تستمر وقتاً طويلاً، ويصاحبها القلق والتركيز والتعامل الكلى مع اللوحة وهكذا حتى يصل المبدع إلى حالة السيطرة أو الشعور بإكتمال العمل وإنتهائه. إن كل تلك العمليات تتفاعل مع بعضها البعض تفاعلاً ديناميكياً حميماً. فالتنفيذ لجزئية معينة من العمل يدفع المبدع إلى تقويمها فى ضوء التصور الكلى وإذا ما رضى عنها تركها. وإذا لم يقتنع أو يشعر بالإرتياح نحوها يحاول تعديلها ثم يقوم بتقويم التعديل ويضيف ويحذف ويغير النسب والعلاقات فى عملية متكاملة تتعاون فيها الطاقات الجسدية والذهنية والتصورية والمزاجية والإنفعالية والخبرات التاريخية والطموحات المستقبلية والتوجيهات الفنية والاجتماعية، وفى هذه العمليات يتضح التآزر والتعاون والمساندة بين اليد والذهن والعين فى أوضح صورة.

كما قد اكد العديد من المصورين على أن العمل يكون صعباً فى البداية ثم يسير بطريقة تلقائية بعد ذلك، لكن هذه التلقائية عادة ما توقفها صعوبات وعقبات متعلقة بالتكنيك والخامة والطاقة الدافعية المصاحبة[1].

الجانب التاريخى للتقنية

إن بحث الإنسان عن الأداة والوسيط الذى ينقل به أفكاره هو بحث قديم الأزل منذ أن وجد الإنسان على ظهر الأرض ويظهر هذا بوضوح فى الأدوات المكتشفة التابعة لمرحلة إنسان ما قبل التاريخ من قطع حديد وحجارة مسنونة للصيد وتسجيل مناظر الصيد بالأصباغ والنحت على جدران الكهوف، وفى العديد من المقابر المصرية القديمة إكتشفت أدوات توضح أن المصور المصرى القديم كان على دراية تامة شاملة للمواد الراتنجية المثبتة للألوان، كذلك فى صنع الأداة المساعدة على تنفيذ كتاباته ورسومه، فكانت الفرجون على سبيل المثال تصنع من نبات الحلفاء كحزم مربوطة إلى بعضها

---

[1] شاكر عبد الحميد، مرجع سابق، ص٢١٣، ص٢١٤.

البعض. وتختلف درجة سمكها بما يتناسب مع العمل نفسه، كما قد وجدت أنواع أخرى من الفرشاة تتكون من قطعة من الخشب ذات الألياف، وقد هرس أحد أطرافها بحيث تنفصل الألياف وتصبح كشعر الفرشاة، وقد وجد بها آثار الألوان عالقة، كما وتوجد رسوم مختلفة توضح عملية الرسم والكتابة والأدوات الخاصة بذلك.

أستخدم المصرى القديم العديد من الأسطح فقد رسم على الخشب، وأوراق البردى والكتان، كذلك الحوائط والتماثيل والحجارة المختلفة، وقد أستخدم أصباغ مستخلصة من الطحالب البحرية مثل صبغة الأرخيل أو من جذور النباتات مثل الحنا، او نبات الفوة أو من إناث حشرات القرمز أو بتخمير أوراق شجر نبات النيلة البرية، كما استخدم أكاسيد مثل الماغنسيوم والكالسيوم والحديد والرصاص وكبريتات الكالسيوم.

هكذا حتى بدايات القرن الثامن عشر كان المصور يعمل كجزء لا يتجزأ من مدرسة كبيرة يذوب فيها الفرد داخل الجماعة، حتى فى عصر النهضة ومرحلة "ميدافيلا" كان المصور يتتلمذ على يد أحد الفنانين العظماء إلى أن يتشرب الصنعة بكل اسرارها ومفاتيحها ويصبح له طرازه الخاص فيستقل عن الآخرين مكوناً هو ذاته مدرسة أخرى يعلم فيها المبتدئين أسرار التصوير... وهكذا فالعمل كان فى ورش خاصة ولك عكس الإتجاه الحديث الذى يتفرد فيه المصور بإكتشافاته الخاصة نتيجة لتجريب الخامات والوسائل والأدوات المختلفة معبراً عن ذاته بصورة متفردة[1].

ففى العصر الذهبى مثلاً، كان المصور (سينينى، "Cennini") دائما يقترح على المصورين تلاميذه إكتشاف خاماتهم وتحضيرها بأنفسهم، وتكوين المواد التى تصلح مع تقنياتهم الخاصة مؤكداً أنه يوجد إرتباط وثيق الصلة بين التصوير والكيمياء، والطب مثلما كان الحال بالقديس لوقا الطبيب.

منذ عام ١٦٨٠م كان بإمكان المصور شراء ألوان زيت جاهزة حتى القرن السابع عشر ظهر فى الأسواق التوال المحضر والزيوت الجهزة. وهنا بدأ المصور بالتدريج يفتقد المعرفة التكنولوجية لتحضير الأسطح والألوان حتى نهايات القرن الثامن عشر، فأصبح الشخص الذى كان فى الماضى يكون الألوان للمصور ويتحكم فيها هو المصور ذاته وليس

---

[1] Jonathan Stephenson, The Materials and Techniques of Painting, Thames & Hudson, U.K, 1989, P.15

صانع الألوان إلى أن ظهرت مصانع متخصصة لإنتاج الألوان جعلته يسترجع ويفتش أوراقه القديمة حتى ظهرت أنابيب الألوان المصنعة عام ١٨٤١م ولم يعد للمصور أى تدخل بصورة أو بأخرى فى تصنيع اللون وبالتالى لم تعد الألوان هى ألوان المصور الطازجة، المصنعة يدويا بزيوت يحضرها بذاته، بل ظهرت مشكلات التفاعلات الكيميائية للخامات المصنعة أو الطبيعية مع زيوت مصنعة والتى يدخل عليها عامل الزمن التغيير فى شدة أو تألق اللون وثباته فلم يعد التصوير حياة ذاتية يمتلك المصور زمام أسرارها متبينا الطريقة التى تفيده ذاتياً فى رسم لوحاته.

إن الفائدة التى نتجت من هذا الانتشار الصناعى هو إتاحة الفرصة للمصور لزيادة ممارساته والحرية فى التعبير فى وقت قصير على نطاق واسع شامل، فظهرت ألوان جديدة مثل الأكليريك مساهمة فى خلق إتجاهات جديدة فى التصوير[1]. فى عام ١٧٠٤م تم اكتشاف الأزرق البروسى أو ازرق باريس (Ferrice Ferro Cyanide) بالمصادفة بواسطة صانع ألوان ألمانى حيث استخدم خامات خطأ عند تجريبه لصبغ احمر، وهذا الأزرق العميق الذى يحتوى على خضرة خفيفة يعد اول صبغ مركب صناعياً وقد تم استخدامه فى التصوير بعد ذلك وتعميمه حيث أن له درجة لونية قوية ويعد أكثر الألوان ثباتا إلا انه يتغير تحت ظروف معينة. ثم فى عام ١٩٣٥م تم انتاج لون جديد ثابت أفتح من الأزرق البروسى وهو (Phthalo Cyanine Blue) كما انه اكثر قدرة على مواجهة التغيرات[2].

إن البحث فى الخامات والوسائط المستخدمة فى التصوير قد أدى إلى نمو وتطور طرق التعبير وظهور نوعيات من الألوان لم تكن موجودة من قبل مثل خامة الإكليريك التى إكتشفت فى منتصف القرن الحالى، فقد تم تركيبها أولاً عام ١٩٠٠ فى ألمانيا، ثم تصنيع المواد اللاصقة والمثبتة بالولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٢٠ بواسطة "روم" و "هس" (Rohm and Haas)، اللذان إكتشفا طرق إذابة اللدائن فى المحاليل العضوية مما ادى بدوره إلى تطور طرق خلط خامات الزيت.

---

[1] Jonathan Stephenson, The Materials and Techniques of Painting, Thames & Hudson, U.K, 1989, P.16

[2] Steven Sheehon: American Artist Mag.; March 1993, U.S.A, P.18.

وبصورة عامة يطلق على كل من (ديجو ريفيرا Diego Rivera)و (دافيد الفاروسيكويروس David Alfaro Siqueiros) مخترعى هذه الألوان، حيث أنهما خاضا تجربة مع الخامات الحديثة، حيث تقدم "سيكويروس" بورقة عن هذا الموضوع لجلس المصورين الأمريكيين، الذى أسفر عام ١٩٣٦ عن تكوين معمل تجريبى بنيويورك لتصنيع هذه الألوان لأنفسهما. وفى عام ١٩٤٠ تم طرح هذه الخامة فى الأسواق الأمريكية إلا انها لم تنتشر فى اوربا إلا فى اواخر عام ١٩٦٠، وقد عمل على تصنيعها (ليونارد بوكور Leonard Bocour) الذى كان يعمل مع (سام جولدن Sam Golden) منذ عام ١٩٣٩ بداية من تصنيع مذيب لهذه البوليمرات كتجربة فى أعمال (جاكسون بولوك Jackson Pollock) و (وليم دى كوننج Willem de kooning) حيث أطلق عليها ألوان "الماجنا Magna colors"، وبعد برهة من الزمن أصبحت هذه الخامة هى مبحث ومشبع المصورين مثلاً: جاكسون بولوك بعد تجربته لسيولة وتنقيط الألوان على مساحات طويلة من التوال المبسوط على الأرض ضاق ذرعاً بمحدودية إمكانيات الألوان الزيتية، فأصبحت اعماله تميل إلى المنمنمات: كذلك خلطها (جون دوبفيه Jean Dubffet) بالرمل مكوناً عجائن تجسم الأشكال[1].

تستخدم خامة الأكليريك على العديد من الأسطح مثل: التوال، الخشب ، الورق، الكارتون، الزجاج، البلاستيك، الجبس، الأسمنت، ولا يتطلب خلطها سوى الماء، فسرعة جفافها أعطت قدراً أكبر من الحرية للمصورين لتسجيل اللحظة والمباشرة فى التعبير، كما أنها توفر درجات لونية أكثر إشراقاً ولمعة ومرونة وقدرة على مقاومة المياه، وإمكانيات تحمل قوية، كما أنها لا تحتاج إلى تلك المذيبات التيارة السامة، بالإضافة إلى مساعدتها على خلق ملامس لم تتحها خامة الزيت من قبل.

فمن ألوان الإكليريك يمكن الحصول على خصائص الألوان المائية من حيث الشفافية والرقة والإمتزاج على السطح نتيجة لكثرة المياه أو أنها تكون ذات سمك غليظة يمكن خلطها بمواد أخرى. لكنها متى جفت بالكامل لا يمكن محوها حيث تكون طبقة بلاستيكية يمكن لها أن تتجعد. ويمكن عند الإنتهاء من اللوحة تعريضها لبخار الماء فتزداد

---

[1] Laurie S. Hurwitz; Acrylies a New Kind of Painting Emerges; American Artists Mag., September, 1994.

مقاومة للعوامل الجوية، كما وتوجد وسائط تستخدم للتحكم فى زمن الجفاف أو شدة اللمعان او لخلق تأثيرات خاصة، وعند إضافة قطرات من الجلسرين يمكن إطالة زمن الجفاف أو يضاف إلى الماء لتخفيف اللون[1].

الجذور التاريخية لما بعد الحديث

سيطرت الفلسفة اليونانية الرومانية قبل القرن العشرين بفترة طويلة حيث كانت لغة الفن التشكيلى مرتبطة بمحاكاة الطبيعة كمعيار أساسى للحكم على العمل الفنى إلى أن إنبثق بركان الثورة الفرنسية وآخر فى نطاق الفن متمثلاً فى الثورة الرومانسية المتمردة على الأوضاع الكلاسيكية وعلى قانونها الصارم الذى يخضع له الأداء فى الفن القديم. فمنذ عام ١٩٠٠ رفض المصورين هذه القواعد وبخاصة بعد أن أنتشر تداول الصور واللوحات اليابانية والصينية فتأثر بها العديد من المصورين مثل "تولوز لوتريك" و "فان جوخ" و "ديجا" و "مارى كاسيت" وأبهرتهم ألوانها الغنية والتكوين المتكامل والتسطيح والأشكال المكررة بسلاسة، وكان لاختراع الكاميرا عام ١٨٥٠ وإكتشاف كهوف "التميرا" بأسبانيا عام ١٨٨٠ دوراً هاماً لتغيير نظرة المصور للطبيعة وكذلك لدراسة الفنون الآسيوية والإفريقية والفنون الفطرية بالمكسيك وأمريكا الغربية وأوكرانيا.

فالفن الأكاديمى التقليدى نجد أنه نشأ وإنتشر بين أضلاع مثلث ثلاث هى: أثينا وروما وباريس، وذلك بداية العصر الذهبى لليونان عام ٤٥٠ق.م، بينما يصل عمر كهوف التميرا إلى عام ٢٥٠٠٠ق.م فإستلهم المصورين الحديثين فلسفتهم منها كما منحتهم قاعدة صلبة لتعبيراتهم فأصبح المصور باحث فى القديم مكتشف للحديث فظهرت الحركات التشكيلية الحديثة، فتجسدت الحركةالتكعيبية مثلاً على يد كل من "بيكاسو" و "جورج براك" حوالى ١٩٠٩، وقد كانت نتيجة لنمو أسلوب سيزان فى الفترة الأخيرة من حياته من منطلق إهتمامه بالأشكال الهندسية "المربع والمستطيل والمثلث والدائرة" وعلاقة كل منهم بالآخر، التى هى ترتكز بدورها على نظرية أن كل أشكال الطبيعة يمكن تبسيطها إلى أحجام مثل الأسطوانة والمخروط والمكعب والكرة، حتى أجساد البشر والطبيعة بكل صورها يمكن إستحالتها إلى صورتها الأولية الهندسية، كما أصبحت كل أجزاء اللوحة محل

---

[1] Barbra Rose: American art since 1900, Holt Rinchart & Winston, U.S.A., 1975, P: 201, 207

إهتمام المصور وليس منتصف اللوحة فقط (المركز كبؤرة الإهتمام) ولكن من خلال النظرة الحديثة فإن كل شكل له مجال الحركة والاهتمام الخاص وبه بالاتحاد معاً لا يوجد أى فراغ يذكر باللوحة[1].

وكما يعبر "روبرت ديلونى" قائلا: "أن عيوننا هى النافذة على الطبيعة ونفسنا". ويؤكد "كاندنسكى" أن العمل الفنى هو وليد وقته ولحظته وكما أن ستار المادة فوق روح العمل هو ستار كثيف لا يكتشفه الكثير من المصورين إلا ان الموقف للتصوير الحديث لا يعنى التحول من المادية إلى الروحية بل هو رفض تام للفكر المادى فى القرن التاسع عشر.

فأصبح الفكر الحديث أن الحقيقة الخارجية للأشياء تقود بالتدريج إلى التركيز ليس على ما تراه بل ما هو وراء المحتوى الخارجى أى وصولاً للمحتوى الداخلى بنظرة أعلى وأبعد وأعمق. فمندريان مثلا بدأ برسم العنصر من الطبيعة كمصدر للإلهام، وكلما اقترب من العنصر بالتدريج نتج أشكال مجردة غير تقليدية نقية، فالطبيعة حقيقة مجردة ويوجد ثمة حوار قائم بينها وبين المصور معبراً عن العالم الذى يتمنى أن تكون عليه الأشياء، فالهدف من العمل الفنى ليس وسيلة التسجيل ذاتها وإلا دخلت محل التقليد، ولكن توجد مؤثرات داخلية أخرى قد حلت محلها متصلة بالألوان والخطوط والأشكال منتجة مصادر داخلية للمشاهد أيضاً وهى اكثر الوسائل تأثيراً وأعمق معنى للتعبير، فوسائل الاتصال المباشرة من بصر وشم ولمس وسمع وتذوق تقود إلى نهاية الاتصال أو التواصل الفنى وهى المشاعر، فعاطفة المصور وإنفعالاته تخلق جو مغاير لما قد يبصره فتصبح مادة تشكل منتج قريب من الواقع ولكنه ليس الحقيقة ذاتها[2].

وقد كان للتطور العلمى والتكنولوجى أثره فى ظهور فكر يدعو إلى الارتباط باللحظة أطلقوا على أنفسهم "المحدثون" مستخدمين جميع الوسائل العلمية والتكنولوجية لإنتاج عمل فنى يتحدى الأوضاع القائمة، وذلك بعد الثورات السياسية التى تحرر فيها الفن من سطوة وسيطرة رجال السياسة والدين. ومنذ بداية المدرسة التأثيرية أصبح المنطق التجريبى هو الاطار العقلى الملاحظ فى أعمالهم التى تسجل الحياة

---

(1) Robert Myron, Modern Art in America, Growellcollier Press, London, 1971, P. 82, 85

(2) Stewart Buettner, American Art Theory "1945 – 1970" , Uni research Press, N.Y., 1973; P.3 – 4.

الجديدة والمناظر وليدة اللحظة خارج حيز المراسم متطوراً لمراحل تحررت فيها الرؤية لتظهر أعمال بالكولاج والرسوم الجاهزة والمطبوعة، والتكعيبية والدادية والسريالية والنقائية والتجريدية، فمعظم هذه الحركات رفضت القديم متحررة من قواعده الجامدة ذات اعتماد ذاتى على مفاهيمها الخاصة، فنتيجة للنقد الاجتماعى تمثلت نزعة المينمال التى يدور نقدها تمثل فن المفهوم وبالتالى كنتيجة له ظهرت حركة ما بعد الحديث كنمو وتطوير مرتبط بحركة التحديث بجذورها وتكوينها وعالميتها وتقدمها وشكلها ونوعيتها فخلق منها طرازاً مخالفاً متفرداً عما قد سبق من طرز وحركات الفن التشكيلى وبخاصة فى مجالى التصوير والنحت[١].

هكذا تم تعديل الفلسفة القديمة حتى تتلائم مع العصر الحديث وأدخل عليها عنصرين هامين هما: المضمون والتعبير، مع تضمن الصفات الجمالية القائمة فى النظرية القديمة ولكن الجوانب التى اشتد صراع الآراء فيها لم تقف عند هذا الحد فحسب بل إمتدت إلى القيم الأخلاقية والميتافيزيقية بين عامل على الإبقاء عليها وآخر يعمل على حذفها وصار الجدل بالإضافة إلى ذلك يدور حول القيم الجمالية وما يرتبط بها من اللذة والمنفعة.

فالحركة الوحشية أدت إلى تطور فى تقبل ما قد جاء بعدها من حركات تشكيلية، وكان لسفر المصور "هنرى ماتيس" لأمريكا كمدرس لتعليم الرسم للعديد من الأمريكيين أدى إلى صدمتهم بألوانه الجريئة الصريحة وحريته فى التعبير عن أفكاره، مما انعكس أثره على اعمال (دوف Dove) (مارين Marin)، (مورر Maurer) و (ويبر Weber)[٢].

وبالرغم من أن باريس خلال القرن التاسع عشر قد إجتذبت العديد من المصورين من كل مكان فى العالم، واقتراب كل من "بيكاسو" و "براك" وماتيس" من التجريدية قبل وخلال الحرب العالمية الأولى، إلا أنهم لم يخطو الخطوات النهائية، وفى الأحقاب التالية أفردوا طريقهم الخاص للتكعيبية. و "ديلونى" إلى التجريد، "أوزنفان" إلى

---

[1] Danial Wheeler: Art Since Mid – Century, Thames and Hudson, N.Y.; 1991; P.8.
[2] Barbra Rose; American art since 1900; Holt Rinehart & Winston, N.Y., 1975, P.29

النقائية كنتيجة للبحث عن الشكل، أما "دى ستيل" و البنائية والسيرماتية فقد ظهرت فى ألمانيا اكثر من فرنسا خلال عام ١٩٢٠ بسبب البارهاوس والسبب الآخر أن التيارات الحديثة لم تلاقى أى تقبل بفرنسا فى ذلك الوقت، أما خلال الحرب العالمية الثانية هرب كثير من المصورين من ألمانيا إلى باريس مما أدى إلى التحطيم التدريجى للإختلافات، فحتى منتصف عام ١٩٣٠ خلال التجمد للأشكال العضوية لتكون هندسية مجردة، أما "موندريان" فقد كون لنفسه مبادئ وأسس خاصة حيث أن أغلب المصورين المجردين يستمدون من مصادرهم الخاصة ما يحتاجونه، حتى بدايات "فان ديسبرج" من خلال البحث فى المحاور الأفقية والرأسية كذلك المائلة تتجه كثيراً إلى السيرماتية، وكثير من تحضيرات لوحات "كاندنسكى" منذ عام ١٩٢٠ حتى عام ١٩٣٠ تحولت للبنائية الهندسية[1].

أما التجريد فى الستينات فقد تميز بالحرية والشاعرية ذات الوجود الدرامى. حيث وجد المصورون فى هذا الإتجاه عقلانية التعبير والنظام الذى قد تأثر بتداعيات الحرب العالمية الثانية، فظهرت مجموعة الصفر (زيرو) التى كرمت فى العديد من معارض البينالى ونجحت العديد من معارضهم فى نيويورك، ولكن عقلانية تلك الرسوم التصويرية التى كانت أهم أهدافها الحركة والمادة الجديدة والبيئة المحيطة وتفسير الفن والحياة العامة، كانت متمشية أيضاً مع الملامح الفنية فى ألمانيا فى التحليل الأخير منذ قبول فن البوب فى عام ١٩٦٢ أو المواجهة من التجريد الهندسى كما مارسوه فى بريطانيا وأمريكا من الألوان المسطحة.

وقد أخذ فن البوب فى بريطانيا وأمريكا المصورين إلى تفاصيل الحياة اليومية فقد تفجرت مدرسة الواقعيون الجدد التى استلهم نظريتها الناقد "بيير رستانى" مع تقاليد التصوير والنحت التقليدين وقد تمثلت المدرسة الجديدة فى نوع من الدادية الجديدة.

لقد صار مفهوم ما بعد الدادية وإنفتاح الفن على اللانهائية، سبباً للبحث عن وسائل جديدة للتعبير عن أشكال جديدة خارج المتاحف وقاعات العرض فقد حطم (آلان كابرو) و (جيم داين) فى الولايات المتحدة الأمريكية الحدود فى العمل الفنى فأبدعا

---

[1] H. H. Amason; A history of modern art; Thames & Hudson ; London, U.K., 1985.

عروضاً مسرحية وأحداثاً فى شكل وقائع "فن الحدث" وفى ذات الوقت ظهر هذا الشكل الفنى الذى خرج إلى الشوارع بين الناس، وأمثلة ذلك أعمال "كريستو" فى باريس و"كولون" وفى جماعة "فولسكاى" الألمانية ذات التوجه الدولى حيث لعب "جوزيف بويز" و"دولف فوستيل" الدور الرئيسى فقد ظهر اخيراً الفن متعدد الوسائط والوسائل والتقريب التجريبى الذى ادى إلى ظهور الحركة عبر تاريخ الفن.

ومنذ منتصف الستينات يبحث المصورون فى ألمانيا عن ضالتهم المنشودة فى نيويورك وليس باريس، وبدت الأنظار تتجة بقوة إلى أفكار فن البوب وفن النهايات الحادة، وبدأ فنانو التصوير التشخيصى الذى عاود الظهور مرة أخرى يشغلون أنفسهم بالقضايا الإنسانية.

أما الخواص الأساسية للفن فى الستينات تتمثل فى الحركات التالية:

الدادية الجديدة (الواقعية الجديدة بفرنسا)، فن البوب من امريكا وبريطانيا، والبنائية الجديدة ذات الحافة الحادة، والحدث، والتشخيصية النقدية، والأساليب والمواد الجديدة وتقديم النقد الإجتماعى وفى نهاية الستينات الإنطواء الثقافى، كذلك البحث عن المدينة الفاضلة وإنعكاسات عالم الحياة اليومية والتجريد الشديد والرمزية السردية هى أدوات المنهج التعددى فى امريكا وأوربا.

وإذا كان الفن فى فترة ما بعد الحرب قد تميز بالخلافات والنزعات المريرة من أجل وضد التجريدية والتشخيصية فقد هدأ الغضب وعدم الرضا فى الستينات ليفسح مجالاً لتعدد الأساليب الفنية والتعايش بين الفن التقدمى وبين التهيؤات الفنية التى تأخذ فى حسابها الجماليات الحديثة حيث كان التجريد يشكل فيها جزء لا يتجزأ، ولم يتم استيعاب الإشارة إلى الحرية بشكل كامل فى الفن الذى كان يسعى وراء مبادئ معينة، وقد وجدت أنظمة فى الصورة والبحث المنظور مما جعل العلاقة بين اللون والشكل هى القوة المحركة فى الإبداع بالإضافة إلى إعادة التأكيد على الرموز التصويرية كل إلى جانب الآخر رغم أنه على المدى التاريخى لم يتمكن أحدهما من أن يسود الآخر. وقد تم استلهام هذا

الفن من المدينة الفاضلة الخلاقة فى المجتمع وقد وجدت إمكانياتها الإبداعية مزيداً من الانتشار[١].

وكنتيجة لتتابع المعارض ظهرت روح جديدة فى البحث عن موضوعات وتقنيات غير مألوفة وبخاصة بعد عرض أعمال: (مارسيل دوشامب Marcel Duchamp) و (ماكس ويبر Max Weber) و (ارثر دوف Arthur Dove) و (جوزيف ستيلا Joseph Stella)، (فرانس بيكابيا Francis Pi-cabia) و (روبرت ديلونى Robert Delaunay)و (فاسيلى كاندنسكى Wassily Kandinsky) فظهرت فى أعمالهم خاصة بعد الثورة الصناعية والتطور التكنولوجى مناظر اعتبرت من المناظر الطبيعية مثل مناجم الفحم والمصانع والأجهزة الكهربائية وغيرها، وكان لتوالى الحروب أثرها البالغ فى بحث المصور وراء التجريد أو التقنيات التعبيرية الإنفعالية الثورية كتلطيخ اللوحة بالأصباغ أو حركة سيولة اللون وصدمته على السطح[٢]. وذلك جنباً إلى جنب مع ما قدمته حركة الحافة الحادة "Hard Edge" – وهذا المصطلح من اختراع الناقد "يوليوس لانجنر" الذى إقترحه عام ١٩٥٩ كعنوان لمعرض أربعة من المصورين اللاتشخيصيين[٣] – منذ الخمسينات معتمدة على مساحات لونية صريحة حادة متجاورة تفصلها أحياناً خطوط رقيقة، أو يركز على هذه المساحات فى تكرار متماثل للوحدات أو سيمترية متطابقة مثل ما قدمه (فرانك ستيلا Frank Stella) أو (جاسبر جونز Jaspar Jons).

أما مرحلة ضد التعبيرية التجريدية (Anti – Expressionist Abstraction) فى الستينات فيمكن تصنيفها إلى ما يلى:

١- صقل اللون فى مساحات لونية صريحة إما هندسية أو عبارة عن بقع لونية.

٢- الحافة الحادة "Hard Edge" وهى تعبير عن التصوير المحسوب رياضياً.

---

(١) كتالوج معرض مقدم من العلاقات الخارجية بشتوت جارت، بعنوان "الفن فى الستينيات". أقيم بمجمع الفنون بالزمالك، ديسمبر ١٩٩١، ص ٤، ٨.

(2) Sheldon cheney: The Story of Modern Art, The Viking Press, N.Y: 1970, P. 32.

(3) Lawrance Alloway, Topics in American Art Since 1945; Norton & Company Inc., N.Y, 1975, P, 125.

٣- التوال المشكل"Shaped Canvas" حيث أخذ التوال أشكالأمغايرة لما عرف عنه من شكل مستطيل أو مربع أو دائرة.

٤- التصوير المونوكرومى "Monochromatic Painting" حيث سيادة لون واحد بدرجاته فى اللوحة وهو ما قد كان يعاب إستخدامه من قبل.

٥- التصوير البصرى "Optical Painting" يعتمد على الديناميكية الحسية المدركة، فهؤلاء المصورين إعتمدوا على تضاد القيم اللونية المتقاربة، والصور التلوية (Afterimage) حيث يحدث عادة الإحساس البصرى بعد أن يكون المنبه الخارجى الذى سببه قد كف عن العمل، والتأثيرات اللونية الدون وعى "Sublimintal Color Efects" حتى يؤكد على الفعل الحسى ذاته.

٦- التصوير غير موضعى (Systemic Painting) وهو يشير إلى فن مكرر مقنن وغير تشخيصى، قليل التنوع، أشكاله نمطية[1].

أما نشأة ما بعد الحديث فقد أوضحت (ميراند ماك كلينتك Miranda Mc Clintic) المشرفة على معرض متحف هيرن هورن عام ١٩٨٤ فى واشنطن أن مرحلة ما بعد الحديث فقد إنبثقت من إستنفاذ الأساس الفلسفى للحداثة لأغراضه، والذى تحددت إستخدامه بشكل متزايد فى المعالجة اليدوية للخامات المستخدمة بالعمل، وبحلول منتصف الستينات كان الخيار الفلسفى الوحيد الباقى هو إستبعاد الغرض نفسه من مفهوم الفن، فالصور قد قام بدور مزدوج كالغاية البديهية التحويلية التى قامت بها الحداثة والشكل الوليد لفن ما بعد الحديث وهكذا استعاد فن القرن العشرين الوظيفة العقلية التى نجحت الحداثة فى القضاء عليها وتكمن الأهمية الباقية للفن التصويرى فى تأسيسه لإتجاه جديد شكلته قيمة هامة لفن ما بعد الحديث هى الاهتمام بالمعنى وإرادة البحث عن معنى وهذا يتضح فى أن أبرز الأعمال الفنية المعاصرة لا تشير إلى نفسها بل تهتم بالعديد من الأشياء مثل عملية الإدراك والإبداع والسيرة الذاتية للمصور والقضايا الاجتماعية والسياسية والإطار النفسى والطبيعى والروحى والميتافيزيقى، فالمصور يستلهم ماضيه وحاضره بحثا عن أساليب تتناسب وذوقه الخاص وعن طرق تعبر عن وجهة نظرهم الفريدة فيما يتعلق بالعالم الذى يعيش فيه.

---

[1] Sam Hunter, American Art of the 20th Century, Premtice – Hall Inc, N.Y., 1973, P. 139, 164, 373,377, 380.

ولقد تم تعريف مصطلح ما بعد الحديث فى السنوات الأخيرة بطرق متعددة غالباً ما تكون غامضة وقد يرجع هذا إلى الفوضى الظاهرية التى سادت الساحة الفنية فى السبعينات، فقبل معرض المضمون بالموضوع لم يكن هناك فهم عام واضح للإتجاهات الجديدة فى الفن، كما حللت (كيم ليفن Kim Liven) كناقدة باحثة فى معرفة الحركة وأسباب نشؤها فى مقال بجريدة الفن فى السبعينات بعنوان "نشأة ما بعد الحديث" إنه فى خلال أزمة حرب فيتنام أواخر الستينات زعزع العنف والتضخم وإنخفاض أسعار العملة إيمان المحدثين بالتكنولوجيا والعلم والعقل، فلم يعد الأسلوب والفن ذاتى المرجعية، كما لم يعد المحدثون يظهرون أى إهتمام بالحقيقة، وتصف (ليفن) رد فعل الفن فى هذه الفترة على إنه اتجاه نحو التطرف الفنى، فالموضوعات مزيج من الخيال والحقيقة، الفكاهة والعمق، الأمور الجوهرية والأثرية، الروحية والميتافيزيقية، اللغز والمنطق[1].

أما الكاتب الأمريكى (شارلز جينكز Charlis Jenkis) فقد ذكر أن "ما بعد الحديث" هو مفارقة ثنائية كفكر يجمع بين الخير والشر أو الحاضر والماضى، الجسد والروح، الجميل والمتنافر، الإنسجام وغير المتناغم، أى ذات معنى متناقض يسمح لنا بقراءة الماضى فى الحاضر والعكس، قد يكون بأسلوب سافر او معارض، فالعمل الفنى يكون له صدى كافى حيث يستمر فى إيحاء قراءات غير محدودة، وهذا الرنين يعتمد على علاقة معقدة بالماضى إما من خلال تذكر أو من خلال إزاحة وتقديم تفسير جديد مخالف لعادة تقليدية قديمة، يدرس بوعى أشكال منمقة جديدة تعمل على تجديد تقاليد ماضية، غموض، رموز مزدوجة، المفارقة، الإرداف المتخالف، المبالغة، التعقيد، التناقض، وبسخرية، كذلك الإقتباس الإصطفائى المؤلف من عناصر مستمدة من مصادر مختلفة، والإنتقال المفاجئ بدون ربط منطقى، والحذف والتآكل أو التعرية تهدف إلى العودة إلى "المركز الغائب Absent Center"، فالمشاهد هو الحاضر لهذا المركز الغائب مستمداً إتكال متبادل ممكن يؤدى إلى داخلها أو داخله حيث أن كل تصوير يستحضر أو يستثير مظاهر أخرى، ومن خصائص حركة ما بعد الحديث ما يلى:

---

[1] Florencia Bazzano: Latin American Artists in New York Post Modernist Link, The University of Texas at Austin, 1987, P.23.

١- إستخدام خامات رخيصة مع أخرى ثمينة، أو إطلاق أسماء رخيصة على مفاهيم عالية سامية أو العكس، فهذه المفاهيم تسلم جدلاً إضافة الحقيقة للخامة المستخدمة فى حياتنا كحقائق بديهية مشكوك فيها قد إتفق على كونها حقيقة عامة لما قد إعتاده المشاهد.

٢- إن اتجاه ما بعد الحديث يتمثل فى أن المشاهد يضفى تفسيرات تقود إلى ماضى شخصية الفرد، وكما وصفه البعض بأن الفرد يتوقف عن القراءة ليذكر ماضيه الخاص، كما ويضيف "فيكتور لونفليد" أنه كان يسأل طلابه عن قصص من حياتهم حتى يتسنى لهم تمثيلها فى عملهم الفنى وبالتالى يمكن إدراجه فى العصر الحديث كتقليد حديث وصفه بأنه تطبيق عملى أو عادة أو رمز حاضر بينما تتشخص مرحلة المراهقة على إسكتشاتهم[1].

وإمتدت حركة ما بعد الحديث لتشمل فن الطفل معبراً عن مخاوفه المستقبلية، فمن الخطأ إخفاء أثر التعبير الفعال كعامل حيوى فى فن الأطفال والبالغين حيث يجب الإعتراف بأن الأطفال يمكنهم التصرف فى ظروف الحياة بمختلف الطرق وهذا بدوره سوف يؤثر فى طريقة فنهم أيضاً، فبعزل الأفراد عن ميراث الآباء سوف يعوق النضج المستقبلى وأعمال الأطفال تعد من الأعمال التعبيرية التى تفصح عن الشخصية التلقائية للتصوير المباشر أكثر من التخطيط المنظم الذى تتطلبه الطريقة[2].

هكذا نرى أن ما بعد الحديث هو خطوة للإبتعاد عن حركة التحديث باحثة فى الماضى ومطورة للحاضر مظهرة روح جديدة فى فن التصوير والنحت والعمارة. كما كانت لها أسباب اجتماعية وإقتصادية سوف يتم عرضها.

---

[1] Martin Zurmehlen: Post modernist objects a relation between the past and present, Art Education mag., U.S.A., September 1992, P.15.
[2] David R. Henely: Efective Expression in Post – Modern art Education: Theory and Intervention, Art Education mag, U.S.A., March 1991, P.22.

الجانب الاجتماعى والاقتصادى للتقنية

إن ضربات فرشاة التأثيرين كانت بمثابة اللحن الذى غير من معزوفة الفن التشكيلى فظهرت نوعية جديدة من الضوء وحركة الفرشاة واضحة فأصبح سطح اللوحة لديهم يعج بالحياة والإشراق وغير هذا من مفاهيم كثيرة إستمرت طوال القرن التاسع عشر، وأصبح الفن التجريدى مثل موسيقى الجاز، حيث تحولت النظرة إلى الطبيعة بمدلولات جديدة إلى مجموعة من ضربات الفرشاة أو البقع اللونية أو المساحات الهندسية، فالشمس مثلاً لم تعد مصدراً للطاقة ولكنها القوة المغيرة للألوان، وكان دور مونيه وسيزان وفان جوخ قوياً فى تكوين رؤية حديثة لفن التصوير، حيث كان المنظر الطبيعى ليس الهدف فى ذاته لأى منهم بل كان مونيه يرسم الضوء وسيزان البناء، بينما فان جوخ رسم معاناته الشخصية وصراعاته الذاتية، كلها مفاهيم جمالية أكثر من كونها أشكال وموضوعات شغلت تسجيلها مصور عصر النهضة دون تحريف أو مشاعر شخصية ذاتية، وقد وجه أحد النقاد لماتيس نقد بأنه لا يعرف أن يرسم أشخاص فكان رده: انه لا يرسم ما يراه ولكنه يسجل إنطباعاته عما قد رآه.

هكذا بالتدريج إنتقل التصوير من محاكاة الطبيعة حرفياً إلى لغة تشكيلية جديدة متحدة مع عامل واحد سواء كانت تعبيرية أو تكعيبية أو لا تشخيصية أو تجريدية تعبيرية ألا وهو: الفردية المتمايزة كتجربة ذاتية حيثما يخلق حوار متبادل بين الطبيعة والمصور والعمل الفنى.

وكنتيجة لخروج فن التصوير من بين أضلاع المثلث الثلاث: أثينا وروما وباريس، إستلهم المصور الحديث لوحاته من الحضارات القديمة بآسيا وإفريقيا وجزر الباسيفيك، وهذا يظهر دور المصور الحديث كباحث فى القديم ومكتشف لأسلوب متطور حديث خاص بتجربته الذاتية.

وللعوامل الإقتصادية التى صاحبت القرن العشرين من أزمات كجراء للحروب بحث المصور واستخدم خامات مختلفة ورخيصة مثل:

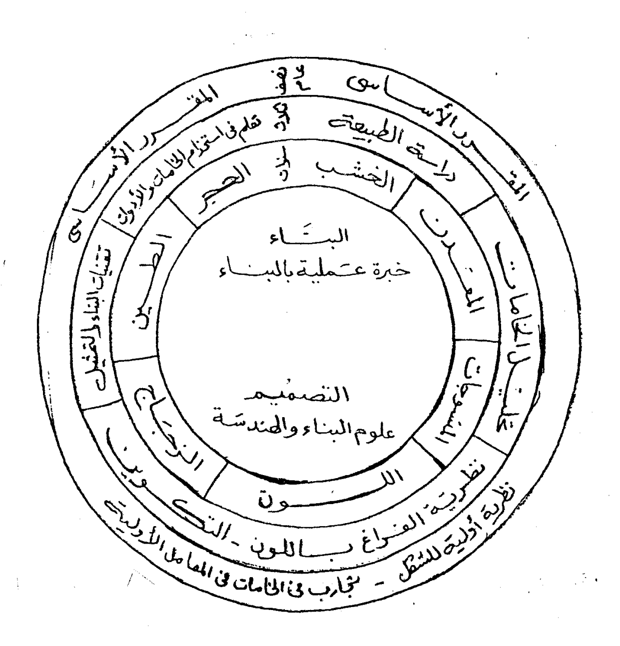
طلاءات المنازل العادية، الأكليريك، الأيبوكس، الصبغات وغيرها من تلك الخامات التى ظهرت كرد فعل لما كابده العالم من مشاكل[1].

وهذا ما جعل الفن والحرفة يلتقيان فى الباوهاوس لابتداع ما يعود بالنفع على المجتمع إقتصاديا وإجتماعيا.

فكانت فلسفة "جوزيف البرز Josef Albers" – على سبيل المثال - عند تدريسه بمدرسة الباوهاوس بالجبل الأسود بأمريكا، هى إتاحة الفرصة لطلابه للتعامل مع الخامات المختلفة أولاً بدون أدوات ثم من خلال إستخدام الأدوات المختلفة، فمدرسة الباوهاوس كانت دائماً توجه نظر الطلاب على أهمية العلاقة بين التصميم والاستخدام، الفن والحياة، فألبرز يؤمن أن دور الفن الحقيقى يعتمد على تدريب الوعى (Training of Consciousness) وهى طريقة تعليم تتيح الفرصة للطالب بأن يكتشف طبيعة الخامة بنفسه ويتعامل مع المشكلات التى قد تواجهه منها.

---

[1] Robert Myron, Modern Art in America, Growellcollier Press, London, 1971, P. 18, 77, 78, 81, 87,196



مستخلص لخطة الدراسة بالباوهاوس

(عن/ محمود البسيونى)

فكان "البرز" يضع لطلابه خامات مثل: أوراق الجرائد، المسامير، أوراق الأشجار، الأحجار، أسلاك وخيوط.. الخ. أما فى دروس الرسم كان يقول لطلابه:

"درب القلم لينقل ما تراه عينك ولا تقلق من جهة تعبيرك أو أسلوبك" فأحياناً كان يطلب منهم أن يرسموا صفحات كاملة بالقلم الرصاص لرسم خطوط ومنحنيات حتى تتدرب اليد على أن تكون ثابتة[1]. وكنتيجة لتكرار رفض العديد من أعمال المصورين أصبح المصور يشعر بالعزلة فهو يقدم ما يثيره من موضوعات وأشكال وألوان من حوله ويتوقع أنها سوف تثير رد فعل داخل المشاهد، وليس أدل على ذلك إلا ما أعلنه "إميل نولده" فى أن أعماله غالباً ما تلاقى بالحفاوة والترحيب من عامة الشعب البسطاء.

وكنتيجة للتطور التكنولوجى وتوالى الحروب العظمى أصبح الفرد لا يثق فى أى شئ حوله فبدت الأشكال وحشية قاسية على عكس حقيقتها. كما أصبح التساؤل على حد قول "ماس بيكمان": "ماذا أنت؟ وماذا أنا؟" وكأنه يعلن أن الإنسان أصبح مثل الأشياء فلا يصح مخاطبته بمن أنت أو من أنا[2].

ومن هذا المنطلق أصبح الإهتمام باللوحات الكبيرة لأن التصوير أصبح حالات فردية نابعة من تجربة المصور ذاته، ومن هنا أصبح الفن معبراً للإنفعالات الإنسانية فأصبحت الطبيعة روح كل الأشياء والرؤية كمفهوم هى معرفة ما لم يعرفه الفرد من قبل.

إن الأحداث توالت سريعة بعد الحرب العالمية الثانية حيث سقطت الصين فى الشيوعية، وظهور الإتحاد السوفيتى، والتسليح النووى، والحرب الكورية، وظهور اتجاهات فى الفن التشكيلى بأوروبا وأمريكا غيرت من مسار الفن الحديث وهجرة العديد من رواد الفن التشكيلى من باريس وأوروبا إلى نيويورك بأمريكا بعد سقوط فرنسا عام ١٩٤٠، لذلك لم يوجد بباريس متحف للفن الحديث حتى عام ١٩٢٩بالرغم من وجود جيل الرواد مثل:

---

(1) Calvin Tomkins: Off the wall, Doubleday & Company Inc., Gardencity, N.Y.: 1980, P.29.

(2) Stewart Buettner, American Art Theory 1945 - 1970, Unireserch Press, N.Y., 1973, P. 12, 18, 20

بـول كلـى، كاندنسكى، ليجيـه، مونـدريان، مـاكس إرنسـت، سـلفادور دالى، مـارك شـجار ، أوزنفانت، أندريه بريتون... وغيرهم[١].

كما أشاد المؤرخ الإنجليزى "هربرت ريد" بالدور الذى قامت بـه السيدة "بيجى جوجنهايم" التى دأبت على إقتناء أعمال السرياليين الحديثـة بأوربـا وتسويقها حتـى دفعها الألمان للرحيل، فجمعت كل مـا لهـا وهاجرت إلى أمريكا حيث جهزت مكان متسع اطلقت عليه إسم "فن هذا القرن"، ثم بدأت النـدوات والمعـارض الفرديـة فـى صـالون العـم "جوجنهايم" الذى تحول إلى متحف جوجنهايم بعد ذلك، وقد كان أول معرض يقام لأفـراد لجاكسون بولـوك، كمـا كانـت هـذه السيدة تقدم المال للمصورين على ان تسـترد هـا مـنهم لوحات[٢].

ونتيجة لتغير المفـاهيم أصبح المصـور يسترشـد بأعمـال مـن قـد سـبقوه فيـتعلم منهم فمثلاً: التعبيرين فى بوسطن (Expressionism in Boston) إعتـبروا أنفسـهم تلاميذ لأساتذتهم بأوروبا أمثال: رامبرانـت - جويـا - الجريكو - رووه - كوكوشـكا - بـيكمن - سوتين[٣].

هكـذا اصبـح عامـل الـدمج الاجتمـاعى يتخطـى حـدود المكـان، كـذلك تـداخلت مفاهيم اجتماعية حديثة فرضتها هـذه العوامـل الاقتصـادية المتفاوتـة والتضـاد الفكـرى والصراع النفسى ظاهراً واضحاً فـى اعمـال المصـور الحـديث، حيـث يمكـن اسـتخدام ألـوان زاهية مع اخرى باهتة، أو حافة حادة مجاورة لأخـرى عضـوية، أو مجموعـات مـن الأشـياء والأشكال المرتبة وأخرى غير منظمة مبعثرة فى عمل واحد، كذلك دخول الطباعـة لمجـال التصوير وبخاصة الشاشة الحريرية (Silkscreen) فـتم طباعـة صـور مثـل الموناليـزا أو الممثلة مارلين مـونرو أو الـرئيس جـون كنيـدى أو ميكـى مـاوس... وغيرهـم مـن مشـاهير التاريخ أو موضوع الساعة أو من يفضلهم العامة من البشـر، علـى ان يعـاد صـياغة اللوحـة بإضافة الألوان أو الخامات المختلفة فبدأ البحث فـى تقنيـات تصـوير مغـايرة لمـا عـرف مـن

---

[1] Calvin Tomkins, Off the wall, Doubleday & Company Inc, Gardencity, N.Y., 1980, P.41-44.

[2] Sheldon Cheney: The story of Modern Art, The Viking Press, N.Y. 1970, P. 632

[3] Decordova Museum Lincoln: Expressionism in Boston: 1945 - 1985, Massachuseus Exhibition, U.S.A. 1986, P.6.

قبل على سبيل المثال: دمج "روسكرنبرج Rcbert Rauschrnberg" بين طريقتى الطباعة بالشاشة الحريرية على التوالى والرسم بوسائل تنقل الرسوم من مصدر للطباعة مباشرة على الورق، حيث يبلل ورق الرسم بسائل مخفف (Lighter Fluid) ويضع الصورة الفوتوغرافية متقابلة بالوجه مع الورق ثم يحك فوقها بقلم حيث يتم بذلك نقلها ومن خلال هذا الضغط والحك المباشر تظهر تدريجات لونية وتفصيلات ثم يضيف ما يريد إضافته بفرشاة الرسم، هكذا أصبحت الفلسفة المستند إليها "خامات جديدة لعالم جديد"(١)

تقنيات التصوير الخاصة بألوان الزيت والإكليريك

الأبريما (Allaprima)

مصطلح إيطالى يمكن ترجمته بالمحاولة الأولى، فهى توضح إنتهاء عمل فنى فى جلسة واحدة، تتطلب هذه الطريقة الرسم مباشرة على السطح بضربات فرشاة سريعة بينما اللوحة مبتلة، وذلك عكس الطريقة التقليدية التى تعتمد فى بنائها على الطبقات المتراكمة، فلا يحتاج هذا النوع إلى رسم تحت الزيت أو رسم أولى والغرض من ذلك تسجيل الفكرة بقوة وحرية وجراة دون أى تعديلات أو تغيرات(٢).

تستخدم هذه الطريقة مع أى وسيط ما عدا التمبرا، كما أنها تتناسب إلى حد كبير مع الزيت والإكليرك التى يمكن تطبيقها بطبقات سميكة أو تسمح بالرسم بينما اللوحة مبللة واللون لم يجف. مارس هذه التقنية العديد من المصورين فى القرن التاسع عشر مثل (كونستابل Constable، ١٧٧٦ – ١٨٧٢) بانجلترا، كذلك (كوروه Corot ١٧٩٦ – ١٨٧٥) بفرنسا، رفضا للأسلوب الذى أعتبر فى هذا الوقت مثالى والذى كانت الطبيعة فيه ترسم من داخل الأستوديو، فأصبح المصورين يرسمون من الطبيعة مباشرة،

---

(1) Lawrence Alloway, Topics in American Art Since 1945, Norton and Company Inc., N.Y. P.77, 125,127,208.

(2) Jonathan Stephenson, The Materials and Techniques of Painting. Thames and Hudson, U.K. 1989, P. 106.

فأوحت بمستوى جديد من الحرية لحركة الفرشاة والحس بالضوء، والتلقائية التى لا يمكن تحقيقها بالأستوديو[1].

كما استخدمت المدرسة التأثيرية هذه الطريقة للتعبير عن الحس بالضوء، حيث أن القدرة على تطبيق اللون بسرعة وثقة هى مفتاح هذه الطريقة وذلك لتعامل المصور مع أشكال وألوان ودرجات لونية كلها فى أن واحد كما أن من المفضل استخدام اللون محدداً فى ذاته دون خلط. فمن الفعال أن تبدأ من خلال فكرة محددة لما تود أن تؤكد عليه فى العمل الفنى كعنصر أساسى دون البحث فى الأركان الفرعية.

إن هذه التقنية تتم من خلال تطبيق اللون على التوال المحضر أو لوح الخشب بحيث يكون اللون مخففاً بالتربنتين النباتى فقط حتى لا يتم تجعد اللون مستخدماً فرشاة عريضة رقم (٤) لوضع لمسات من اللون الأصفر الليمونى أو الأخضر الفاتح، ثم يعمل المصور على بناء التدريجات اللونية بينما اللون رطباً متيحاً الفرصة للون أن يمتزج مباشرة على التوال، فلمسات الفرشاة تضفى حركة وتنوع على المشهد، لذلك يجب وضع كل لمسة بحذر.

الدمج أو التمازج Blending

تتيح هذه التقنية الفرصة للحصول على الألوان ممتزجة ناعمة وذلك بواسطة "تفريش Brushing" أو "محو Rubbing" حافة إتصال اللونين ببعضهما البعض.

تستخدم هذه الطريقة مع الألوان الزيتية والإكليرك والباستيل وتمبرا البيض، وهذا الامتزاج الناعم لا يتم إلا إذا كان اللون رطباً وذلك باستخدام فرشاة جافة أو قطعة قماش[2].

استخدم هذه التقنية العديد من المصورين العظماء مثل: (رمبرنت Rembrant، ١٦٠٦-١٦٦٩) (روبنز Rubens، ١٥٧٧ – ١٦٤٠)، كذلك (فلاسكويز

---

[1] Elizabeth Tate, The Encyclopedia of Painting Techniques, Macdonald, 1986.
[2] Patricia Seligman, Step by Step art svhool (Oils), Hamlyn, U.K., 1991, p. 68, 69.

Velazquez، ١٥٩٩- ١٦٦٠)، ليس بالضرورة أن يكون هذا التكنيك هو أساس اللوحة، فمثلاً عند رسم ثمرة أو بعض الزهور يحبذ أن يمزج بعض المساحات الصغيرة من الشكل والتى تفصل بين الظل والضوء حيث يذوب لون فى الآخر بينما يكون رطباً.

اللون متقطع Broken color

استخدام هذا النوع من التقنية يعنى وضع اللون سواء كان زيت او باستيل فى صورة شرط متقطعة من اللون الخالص بدون أى مزج، فتبنى اللوحة كما لو كانت بطريقة (الموزاييك)، ونظراً لشظايا أو تفتيت اللون فإنها تظهر كما لو كانت فى حركة وتعكس المزيد من الضوء.

أول من استخدم هذه الطريقة المصور (كونستابل Constable، ١٧٧٦ – ١٨٥٧) معبراً عن إنبثاق وحيوية الطبيعة فاستخدم الأخضر المزدهر، والتى تظهر كزخارف متلاءلئة براقة مؤلفة مجموعات عديدة متنوعة من الأخضرات مثبتة على التوال أكثر من كونها ممتزجة، كذلك المصور الفرنسى (ديلاكرواه Delacroix،١٧٩٨ – ١٨٦٣) قد طور من فكرة كونستابل والتى استخدمها التأثيريون مثل (بازال Bazille، ١٨٤١ – ١٨٧٠)، (مونيه Monet، ١٨٤٠ – ١٩٢٦)، (بيسارو Pissaro، ١٨٣١ – ١٩٠٣)، (سيزلى Sisley ١٨٣٩ – ١٨٩٩) مستخدمين ألوان نقية غير مخلوطة فقد اتضح لهم أنها أفضل وسيلة للتسجيل السريع للطبيعة والضوء قبل حدوث أى نوع من التغيير فى المنظر عند التصوير فى الخلاء (الهواء الطلق).

تصلح هذه التقنية لجميع أنواع الوسائط بشرط أن تكون الألوان نقية وذلك إما بغسل الفرجون دائماً أو بتخصيص فرجون لكل لون، فكمنهج التأثيرين تطبيق اللون بدون أى تفكير مسبق حيث يرسمون ما يرونه.

أخيراً ينصح بتحديد ألوان الباليت حتى يتثنى للمصور إيجاد الإنسجام اللونى أكثر من تطبيق الألوان المخلوطة.فباليت التأثيرين تتكون من الألوان الأساسية (الأحمر - الأصفر، الأزرق) والثنائية (البرتقالى، الأخضر، البنفسجى) فقط، وبتثبيت الألوان المتكاملة يمكنهم الحصول على الألوان متلاءلئة الكنه، فبخلط الألوان المتكاملة تتخلق

ظلال طبيعية غنية بدون الحاجة إلى خلطها باللون الأسود الذى يجعلها طينية المظهر. لذلك تحتوى باليتة المصور التأثيرى على الألوان الآتية:

اصفر الكادميوم، أصفر أوكر، الأخضر الزبرجدى، أخضر زمردى، أزرق كوبلت، الترامارين فيرمليون، كريمزون، بنفسجى كوبلت، الأليزارين (صبغ أحمر يحضر من قطران الفحم)، بالإضافة إلى أبيض الرصاص لتفتيح الألوان ولتجسيد الإنعكاسات الضوئية، كما يجب تطبيق الألوان بصورة جافة سميكة نوعا ما بكل ثقة فى لمسات متجاورة لن تحتاج إلى إعادة تلون.

الرسم فوق سطح ضبابى Tonking

كان المصور (وسلر Whistler ١٨٣٤-١٩٠٣) يعيد رسم لوحاته بعد كشطها وإعادة تلوينها عدة مرات فيبنى درجات لونية وملمس تميزت به أعماله، فإذا ما كان اللون الزيتى جاف يمكن الرسم فوقه لعدة مرات أما إذا كان سميك يجب كشطه أولاً بسكين الباليت حتى يتثنى ظهور سطح أملس يمكن الرسم فوقه، أما إذا كان رطباً يمكن فرد ورق ماص فوقها لنزع اللون تاركاً سطحاً ضبابياً.

التشقيق Craquelure

هو مصطلح فرنسى يشير إلى شبكة متقطعة على سطح اللوحة، تنتج خلال فترة زمنية طويلة نتيجة لعوامل الحرارة والرطوبة، كما يمكن ملاحظتها فى العديد من المتاحف ولكن إذا ما أراد المصور استخدام هذه التقنية فى لوحاته الحديثة فإنه يستخدم خليط من الورنيش ذو قاعدة زيت مضافاً له صمغ ذو قاعدة مائية، فهذه التقنية تعتمد على الأثر الناتج بين الماء والزيت، فالصمغ لا يمكنه الامتزاج مع الورنيش ذو الوسيط الزيتى.

طريقة أخرى مماثلة يتم فيها خلط قطرات من كلوريد الرباعى الكربون Carbon Tetro Chloride مع اللون المستخدم فى الطبقة الأخيرة من الصورة، فهذه الطريقة تؤثر فى السطح فقط ولكنها لن تضر باللوحة ذاتها.

الفرشاة الجافة Dry brush

خلال هذه التقنية يتم إزالة بعض اللون بفرشاة جافة على سطح شبه جاف، فيخدش اللون تاركاً تدريجات لونية متنوعة لاختلاف سمك اللون على سطح اللوحة، وهذه الطريقة معبرة فيمكن استخدامها للتعبير عن الصخور والأحجار وسطح الأخشاب المختلفة، ولمسات الفرشاة الجافة المتباعدة تعطى الحس النموذجى فى أشياء مثل: الحشائش والشعر والمياه المتساقطة وزبد الأمواج المتلاطمة.

كما أن هذه الطريقة تعمل على زيادة تفاصيل وملامس بطريقة زخرفية. فمثلاً يمكن رسم مسقط مائى تضرب فى بعض أطرافه ضوء الشمس المتلالئ. ويحتاج الرسم بهذه الطريقة سرعة وثقة، كما يمكن الحصول على أفضل النتائج على سطح له ملمس خشن لتكسير اللون، كذلك فإن تحريك الفرشاة يميناً ويساراً يعمل على خدش اللون فيخلق تدريجات لونية خشنة ذات تأثير حيوى[1].

دهنى على هزيل Fat over Lean

إن الألوان الزيتية تخفف باستخدام زيت الخشخاش أو زيت بذر الكتان ويطلق عليه دهنى أما إذا خلط بالتربنتين أو الكحول الأبيض يطلق عليه "هزيل". وهذه التقنية ترتكز على اساس تشبع اللون بالزيت الذى لا يجب أن يزيد عن نسبة ٥٠٪ فتطبق على أسطح ذات تشبع زيتى أقل تفادياً لخطر التشقق بعد زمن، السبب فى ذلك أنه إذا طبق اللون الهزيل على الدهنى، فإن طبقة اللون الهزيل تجف اولاً بينما الطبقة السفلية ذات التشبع الزيتى لم تجف بعد فتعمل عند جفافها على شد الطبقة الجافة الخارجية فتتشقق. إذا ما أحتاج الرسم إلى طبقة اولية فيفضل استخدام اللون ممتزجاً بعطر التربنتين أو الكحول فقط، أما إضافة الزيت فتتم فى عملية بناء اللوحة.

كما يفضل استخدام الألوان الآتية كهيكل بنائى للوحة لسرعة جفافها عند إمتزاجها بالتربنتين وهى: الأبيض، البنى، الأحمر الفاتح مع التأكد من تمام جفاف اللون قبل وضع أى طبقة لونية أخرى[2].

---

(1) باتريشيا سيلجمن، مرجع سابق، ص٨٨، ص٨٩.

(2) اليزابيث تات، مرجع سابق، ص٣٥.

الدهان على السطح Flat wash

تستخدم هذه التقنية لتغطية مساحات كبيرة باللون فى صورته السائلة باستخدام فرشاة عريضة بينما اللون مخفف جداً، فإن الهدف من هذه التقنية هو الحصول على مساحة ملساء ناعمة مع الجراءة والسرعة. ولكن إذا ما تم ذلك ببطء فإنه يؤثر على رقة اللون.

الفروتاج Frottage

هو مصطلح فرنسى يعنى "يحتك" ويستخدم عند احتكاك ورقة بسطح ملمسى حتى يظهر الرسم الذى بأسفله، فيمكن استخدام هذه الطريقة مع ألوان الباستيل مثلاً بحكها على قطعة خشب، أما للألوان الزيتية فهذا المصطلح يدل على خلق ملمس غير منتظم غنى للوحة رطبة أو شبه رطبة وذلك باحتكاك ورق غير ماص بسطح منتظم للون معتم، فعند نزع الورقة يظهر سطح مرقش، كما يمكن استخدام الورقة إما مسطحة أو مكرمشة معرجة التى بدورها تظهر زخرفة قوية، وهى طريقة يمكن بواسطتها تحقيق رسم الصخور والأخشاب.

بالإضافة إلى خلق سطح بتلقائية وسرعة فى مساحة خالية بالخلفية، (فمثلاً (ماكس أرنست Max Ernst، ١٨٩١ – ١٩٧٦) استخدم هذه الطريقة فى العديد من أعماله مع الكولاج لخلق جو غامض واللوحة فى هذه الحالة تحتاج لوقت طويل لتجف وذلك لأن اللون يكون سميكا نوعاً ما.

الصقل Glazing

هى تقنية يتم فيها وضع اللون كطبقات شفافة مزججة تسمح للضوء أن يمر من خلالها عاكسة الألوان السفلى، ولذلك تمتزج الألوان بصرياً فى عين المشاهد. كما وتحتاج هذه التقنية إلى التعرف على تفاعل الألوان مع بعضها البعض، وذلك من خلال التجريب فى توال خارجى أو قطعة خشب أو ورق حسب المسطح الذى سوف يستخدم.

بالنسبة للألوان الزيتية فيجب استخدام وسيط مزجج يكون طبقة رقيقة كغشاء خاص لماع مقاوم مزجج السطح، وعلى العكس فإن استخدام وسيط جاهز مصنع

من شمع العسل وزيت بذرة الكتان ليس بصالح للصقل. كذلك لا تخفف الألوان بالتربنتين فقط لأن هذا يجعل اللون كئيب كما يتشقق السطح.

وللحصول على أفضل النتائج استخدم فرشاة عريضة ذات شعر طويل ناعم مثبتاً اللوحة على قطعة من الخشب بزاوية ١٥°، كما يسمح لكل طبقة أن تجف قبل وضع الطبقة التالية.

تداخل اللون باللون تدريجياً Gradation

هذه التقنية تعبر عن إنتقال من حالة الضوء إلى الظل ثم الأعتام أو من لون آخر. ويمكن استخدام هذه التقنية للتعبير عن موضوعات شتى مثل: الطبيعة الصامتة، والبورتريه، والمناظر الطبيعية.. الخ فيظهر الإحساس بالتجسيم.

فعند دراسة لوحات (تيتان Titian، ١٤٨٧- ١٥٧٦)، و (روبنز Rubens ١٥٧٧- ١٦٤٠) و (فيرمير Vermeer، ١٦٣٢ – ١٦٧٥) يمكن ملاحظة هذه التقنية بصورة واضحة.

اللمعان البقعة الأشد إشراقاً Highlighting

عند الإنتهاء من اللوحة تقريباً يحبذ إضافة بعض اللمسات المشرقة لتؤكد على بعض الأشكال وتظهرها وتضع الموضوع برمته فى بؤرة الاهتمام، فإنعكاس ضوء الشمس على المياه مثلاً أو بريق الضوء فى العين يحى البورتريه المرسوم.

يرجع الأمر ويعتمد على الوسيط المستخدم والأداة والمهارات التى سوف تخلق هذه الإشراقة، فمثلاً بالنسبة للألوان الزيتية تترك هذه اللمسات حتى نهاية اللوحة. كما أن بعض المصورين يستخدم طريقة "رمبرانت" بوضع طبقة سميكة بارزة من اللون الأبيض.

الطلاء بصبغ كثيف Impoasto

يطبق الطلاء بصورة سميكة معتمة بواسطة الفرشاة أو سكين الباليت. وهذه التقنية تسير جنباً إلى جنب مع تقنية "الأبريما" لأن اللون السميك وضربات الفرشاة القوية السريعة تساعد على بناء اللوحة بسرعة وتلقائية.

يعد المصور (فان جوخ Van Gogh، ١٨٥٣ – ١٨٩٠) من أهم من استخدم هذه الطريقة حيث كان يستخدم اللون مباشرة من الأنبوبة على التوال حسبما يشعر تجاه الموضوع. ويمكن استخدام هذه التقنية مع الصقل لخلق إحساس بالغنى والعمق.

أما "روبنز" و "تسيان" فقد رسما ظلالهم بطبقات رقيقة غامقة مصقولة بينما المجوهرات والمنسوجات بطلاء كثيف أشد إشراقاً.

إذا لزم الأمر لاستخدام الطلاء الكثيف مع الصقل فإنه ينبغى استخدام مجفف كوبلت Cobalt dryer، ومن الصعب الحصول عليه إلا إذا تم إستخدام وسيط كحولى القاعدة Alkyd – based medium، وهذه الطريقة يمكنها ان تجف خلال ستة أشهر إلا إذا استخدم مع اللون مجفف تيار[1].

إمبريماتورا Imprimatura

مصطلح أكاديمى للصقل أو الطلاء الشفاف المستخدم لعمل أرضية منغمة وهذه الطريقة تخدم غرضين هما:

١- تقلل من شدة بياض سطح التوال أو الورق، فالعديد من الألوان تظهر أغمق عندما توضع على سطح أبيض.

٢- إذا ما ظهرت "إمبريماتورا" بعد طلاء العديد من المناطق باللوحة فهى تكون كعامل إنسجام تربط أجزاء اللوحة ببعضها البعض.

إن ميزة هذه التقنية فوق سطح أبيض منغم معتم إن التوال الأبيض يتوهج من خلال الصقل الشفاف عاكساً إستنارة اللون. فاختيار اللون لهذه التقنية يتبع الموضوع المرسوم ولكنه عادة ما يكون اللون الطبيعى للأشياء متدرجاً من الفاتح للغامق. فمثلاً فى رسم البورتريه أو الموديل فيغمر التوال بأصفر أو بنى أو بنى محروق أو درجة وسيطة بين اللونين تربط بين مناطق الفاتح والغامق فى البشرة.

أما فى المناظر الطبيعية فيستخدم الألوان الموحدة السائدة التى تؤكد وتبرز جو الموضوع. فمثلاً غروب الشمس أو الخريف يحتاج إلى اللون الأصفر الذهبى بينما منظر البحر أو جبال غامضة تحتاج اللون الأزرق الرمادى الطبيعى.

---

[1] اليز ابيث تات، مرجع سابق، ص٤٢.

فى الألوان الزيتية استخدم التربنتين حتى يكون اللون رقيقا، أما ألوان الإكليريك استخدم "المت" (Matt) وهو عبارة عن خليط معدنى (نحاس ورصاص ونيكل). كوسيط للتخفيف.

البصمة Imprints

يمكن الحصول على نتائج مثيرة نتيجة لطابع أو بصمة الأشياء باللون وهو فى حال رطبة تاركاً شكل وملمس الشئ المطبوع، فيمكن إستخدام أدوات مثل:
مقشرة البطاطس، شوكة الطعام، كاوتش عجل قديم... الخ، احتمالات لا نائية وبالمثل طلاء الأشياء باللون ثم طبعها على التوال تاركاً بصمة الشئ المطبوع، فهذه التقنية تساعد المصور على إبتكار الطرق والوسائل للتعبير للاعتماد على الحس الجمالى وليس الحيل والخداع.[1]

الرسم بالسكين Knife painting

السكين أقل حساسية من الفرشاة، فبهذه الطريقة يتم وضع اللون فى طبقات كثيفة كالبناء فوق بعضها البعض لخلق تأثيرات معبرة أو للتعبير عن مساحات ملساء ناعمة فالمصور الوحشى (موريس فلامنك ١٨٧٦ – ١٩٥٨) استخدم هذه التقنية فى التعبير عن السماء وخلفيات لوحاته فكان يدمج اللون على الباليت ثم يطبقها على اللوحة بجرات مسطحة بسكين الباليت.

العزل Masking out

هى تقنية يتم فيها عزل بعض اجزاء اللوحة اما بشريط لاصق أو باستخدام الشمع فى خامة الألوان المائية ثم إزالته بالمكواة، أو باستخدام السائل العازل او باستخدام القطن عند عمل رش بالفرشاة أو وضع كارت من الكارتون واستخدام سكين الباليت فى وضع اللون.

---

[1] اليزابيث تات، مرجع سابق، ص٤٦.

خامات متعددة Mixed media

أهم مميزات القرن العشرين إطلاق الحرية للمصور فى خلط الخامات واستخدام الأدوات وطرق التعبير فى لوحة واحدة.

مثلاً: المصور (إدجار ديجا Degas ١٨٣٤ – ١٩١٧) كان يخلط ألوان الباستل بطلاء ممزوج عبارة عن مسحوق صبغى مخلوط بغراء حيوانى أو البيض، وتارة أخرى كان يرسم بألوان الباستل فوق سطح من الطلاء الزيتى المخفف بالتربنتين.

كذلك كان (ميليه Millet ١٨١٤ – ١٨٧٥) عند دراسة أعماله الحصاد والراحة تجده قد خلط الألوان الزيتية مع الباستل والألوان المائية والقلم الرصاص.

كنتيجة لاستخدام الخامات المتعددة تنتج العديد من الملامس، فهذه الطريقة تتميز بالإثارة والمفاجآت لأنه توجد وسائط تقبل الخلط ووسائط يحدث بينها شد وجذب، ولكن من خلال التجريب يمكن إكتشاف أى خليط يتلاءم مع بعضه البعض ومع الموضوع وإكتشاف إمكانيات الخامة من محاسن وعيوب. وهناك إقتراح ببعض هذه الطرق:

- باستيل مع ألوان مائية.
- باستيل زيتى مع ألوان مائية.
- إكليريك مع أقلام ألوان زيتية جافة.
- جواش وفحم.
- جواش وإكليريك.

التنقطية Pointalism

تعتمد هذه التقنية على تطبيق اللون فى صورة نقاط متجاورة للحصول على الأشكال والتدريجات والتأثيرات اللونية. كما يظهر ذلك فى الصور الفوتوغرافية أو رسوم المجلات ومن خلال عدسة مجمعة تتقارب هذه النقاط وتمتزج، وقد استخدم (جورج سوراه Seurat، ١٨٥٩ – ١٨٩١) و (بول سينياك Signac ١٨٦٣ – ١٩٣٥) فقد كانا على دراية بالاكتشافات العلمية عن الضوء واللون وخلط اللون فى العين وإمكانيات تحليل الضوء[1].

---

[1] اليزابيث تات، مرجع سابق، ص٥٩

تكميد اللون Scumbling

هى تطبيق خشن للون نصف شفاف جاف على طبقة أغمق لطلاء معتم جاف مكونة طبقة رقيقة تعمل كستار شفاف واللون ينتشر ويتوزع فى العديد من المناطق بصورة ترددية، فيضفى على الموضوع حيوية وتعبير، فيمكن استخدام فرشاة قديمة أو قطعة قماش أو إسفنج او بالأصابع أو باطن اليد لخلق هذا التأثير فإذا ظهرت مساحة مسطحة أو غامقة فتكميد لون آخر فوقها يجعلها تظهر أغنى، فمثلاً مساحة رمادية غامقة سوف يظهرها إذا كمد لون أصفر أو احمر فوقها، فبصرياً سوف يمتزج اللونان. بالمثل الألوان الساخنة أو الباردة أو المضيئة يمكن استخدام هذه التقنية لجعلها مقبولة.

- أما إذا اختلط تكميد اللون كتقنية مع الطلاء اللامع فإن أثر ذلك يكون عمق وغموض، أما إذا استخدم تكميد اللون يتبعه الطلاء الشفاف مع الرسم أسفل هذه التقنيات - ينبغى ترك كل مرحلة لتجف تماماً قبل البدء فى الأخرى - فإن اللون يظهر بضوء ذاتى داخلى وهذه التقنية يمكن استخدامها فى رسم المناظر الطبيعية والعواصف أو المناظر البحرية كذلك لإظهار ملامس فراء الحيوانات أو الجلود المجعدة لثمار الخوخ، والموضوعات الحيوية ذات السحب أو المياه الجارية أو الشعور المجعدة[1].

الخدش أو الحفر Sgraffito

هو مصطلح إيطالى يعنى الخدش أو الحفر ، وتستخدم لوصف تقنية خاصة بكشط لون ما لإظهار الألوان التى طبقت تحتها، فبهذه الطريقة يمكن تفتيح بعض الألوان أو خلق ملمس بأى أداة حادة كالساكين أو أدوات الكشط أو ورق الصنفرة لإظهار اللون من أسفله. ويمكن استخدام هذه التقنية مع اى وسيط وسواء كان اللون رطب أو جاف فهذا يعتمد على التأثير الذى يرغبه المصور.

فمثلاً لرسم الحشائش أو تجزيعات الأشجار أو الخشب مستخدماً أداة حادة حيث طبقة اللون العليا مازالت رطبة بينما الطبقة السفلية تكون جافة تماماً.

---

[1] باترشيا سيلجمن، مرجع سابق، ص٨٨.

ترشيش أو تبقيع Spattering

مثلها مثل التنقيط ولكن الطريقة تختلف، فيمكن استخدامها للتعبير عن الصخور والرمال وتأثير الأسمنت بعد دهن لون مخفف تغمس فرشاة عريضة أو دائرية فى اللون مع وضع ورق جرائد على المساحة حول دائر مثلاً ثم تنثر الفرشاة بضربها على راحة اليد أو تحرك شعر الفرشاة بعنف للحصول على نقط من اللون فى المسطح المراد به هذا التأثير أو نثر الفرشاة على المسطح بلون مخالف للون الأول أو بدون لون أولى.

الرسم بالإسفنج Sponge Painting

يمكن من خلال هذه التقنية الحصول على مدى واسع من التاثيرات اللونية بأى وسيط فكثير من المصورين يحتفظ فى معين أدواته بنوعين من الإسفنج[1] الصناعى وذلك لوضع مساحات كبيرة من اللون طبيعى لخلق أشكال وملامس مختلفة.

فالإسفنج الطبيعى معبر بصورة أكبر من الصناعى الذى له القدرة على أن يعطى تأثيرات ملساء عكس الطبيعى منه. ويمكن تطبيق لون فوق آخر، كذلك يمكن الحصول على تأثيرات لونية من الفاتح للغامق من خلال تكثيف اللون فى بعض المناطق عن الأخرى، كما يمكن ثنى وطى الإسفنج للحصول على تدريجات لونية مختلفة.

التشرب باللون أو الصبغ باللون Staining

بالنسبة لكل من الألوان الزيتية والإكليرك يمكن تشريب التوال بألوان سميكة معتمة ومثل "الصقل" فإن هذه الطريقة يمكن من خلالها الحصول على تأثيرات شفافة نقية قوية ولكن الفرق بين الطريقتان أن تشريب اللون يطبق مباشرة على التوال بينما "الصقل" يطبق فوق ما رسم تحته. وألوان الأكليرك افضل من الألوان الزيتية لهذه العملية حيث تخفيفها بالماء يساعد على زيادة شفافية أو عتامة اللون.

يرسم أو ينقش بالنقط أو اللمسات Stippling

تعتمد هذه التقنية على بناء اللوحة من خلال تنقيط اللون مثل الموازيكو باستعمال فرشاة دقيقة. كما يمكن استخدامها لخلق ملمس أو درجة لونية فى مساحات

---

[1] اليزابيث تات، مرجع سابق، ص٧٠.

صغيرة فوق الدهان الأول، ويمكن استخدامها من خلال جميع الوسائط، كما انها تتطلب صبر ووقت طويل لتحقيق الهدف منها. كما يمكن استعمال لونين متجاورين يمتزجان بصرياً لتكوين لون وسيط بينهما.

فنظراً لتطبيق الألوان بصورة منفصلة فإن الأشكال تبدو أكثر سطوعاً وتقارب النقاط يظهر مناطق الغامقة وتباعدها يظهر مناطق فاتحة بصورة كبيرة، كذلك حجم النقطة له تأثير غامق أو فاتح[1].

التصوير الملمسى Textural painting

قدم المصورين التكعيبيين فى بداية ١٩٠٠ العديد من الإبتداعات الجديدة التى اصبحت فيما بعد مقبولة. نذكر منها خلق أشكال وملامس كإضافة للتصوير وليست إيهام بحركة الفرشاة. فخلطوا اللون بالرمل والرخام والتراب ونشارة الخشب لخلق تأثيرات ملمسية جديدة، فما كانوا يؤكدون عليه هو حضور الشكل مستقل فى اللوحة ذاتها، فأعمال كثيرة للمصورين "بيكاسو" و "براك" و ارب" تبدو كعامل ربط بين التصوير والنحت. وذلك نتيجة أن المادة المخلوطة باللون ليست فقط تضفى على الشكل المرسوم ملمس به أيضاً تجعله مجسماً. كما يمكن الحصول على تأثيرات عند خدش السطح قبل أو بعد جفافه، وذلك من خلال استخدام ادوات مثل امشاط الشعر أو شوكة المطبخ أو فرشاة سلك حتى نحصل على ملمس غير مألوف.

إن هذه التقنية تثرى الخيال كما تضفى على الثقة بالنفس والقدرة على التعبير الحر.

أرضية منغمة Toned ground

تقوم تقنية أرضية منغمة بنفس عمل تقنية "الإمبراماتورا" السابق ذكرها، فهى تنغم من نصوع أرضية التوال لتظهر فتعمل على الوحدة الكلية للألوان إذا لزم الأمر لترك أجزاء من التوال لتظهر. والفرق الوحيد بين الطريقتان هو أن تقنية "الإمبراماتورا" شفافة بينما الأرضية المنغمة معتمة من خلال إضافة اللون الأبيض.

---

[1] باتريشيا سيلجمن، مرجع سابق، ص٨٩، ص ١٢٠.

إن الميزة فى الأرضية الشفافة إنها تضفى نصوع على الألوان المرسومة فوقها بسبب شدة بياض التوال، فمثلاً: إذا طلى التوال بلون "سينا محروق" دافئ فإنه يعمل على إبراز اللون الأخضر البارد فى أى موضوع من الطبيعة لأنه يظهر قوة اللون المقابل عليه.

رطب على جاف Wet orver Dry

وهى عكس الطريقة السابقة، فمن خلالها يؤكد المصور بصورة واضحة على الشكل.

التحكم بالفرشاة Brush Control

تحتاج إلى مهارة عالية وتدريب مستمر، حيث القدرة على رسم دوائر وخطوط مستقيمة ومنحنية بثبات وجراة.

المزج البصرى Optical Blending

مثل المدرسة التأثيرية عندما تم تحليل الألوان على مكوناتها الأساسية ووضعها فى صورة لمسات متقاربة متباينة فى اللون، بينما يتم مزجها بصرياً فى العين وليس الباليت[١].

المغشى بالمينا Enamel

يطلق على ألوان الزجاج الشفافة مصطلح (Enamel) اى مغشى بالمينا، وهى شفافة تسمح بنفاذ الضوء من خلالها ومنها الأصفر والأخضر والأزرق والبنفسجى والأحمر والبنى.

فالهدف من ألوان الزجاج ليس فقط عزل الضوء بل أيضاً التأكيد على بعض أجزاء التصميم من أشكال وملامس، كذلك لخلق بعد ثلاثى من خلال الظل والنور.

ملونات الزجاج عبارة عن أكاسيد صلبة فى صورة بودرة تخلط بواسطة الماء، الخل الأبيض أو التربنتين مع مادة رابطة مثل: الصمغ العربى أو السكر. كذلك تضاف

---

[١] باتريشيا سيلجمن، مرجع سابق، ص٤٩، ص٧١.

سليكات الصوديوم إلى الماء المستخدم فى خلط هذه الألوان، كما تستخدم الجملكة والكحول ويمكن استخدام الجلسرين حتى يساعد على سهولة تطبيق اللون[1].

ترجمة وتفسير اللون Interpetin Color

يجب التعرف وتدقيق الملاحظة لما يحيط بالفرد من ألوان، فالمعلومة أن أوراق الشجر خضراء وجذعها بنى معلومة ناقصة غير صحيحة حيث أنها عند الصباح الباكر تتميز بألوان أخرى بينما فى شمس المساء الساطعة الحمراء ذات صيغة أخرى وظلالها تختلف من مرحلة فى اليوم إلى تالى له. وهذا ما قد ميزته المدرسة التأثيرية، فاللون يستخدم كوسيلة للتعبير مترجماً كحالة يمر بها اللون.

تحت التصوير Under Painting

تعد هذه الطريقة كتخطيط أولى للموضوع بعد وضع طبقة من اللون الشفاف للأرضية ثم رسم الأشكال بألوان شفافة حتى يشعر المصور بارتياح للتكوين والألوان المستخدمة ثم يرسم فوقها مظهراً ومؤكداً على الشكال بألوان أكثر سمكاً ولهذه الطريقة مميزات منها:

١- التغلب على المساحة البيضاء الكبيرة للتوال.

٢- تكون بمثابة الخريطة التى سوف ينتجها المصور فى عمله متصوراً المدى الذى سوف ينتهى عنده العمل.

٣- هذه الطريقة تتيح الفرصة للمصور للتأكيد على اللون والملمس فى المراحل الخيرة للعمل.

لذلك ينبغى توضيح مناطق الظل والنور وذلك بمسحها بقطعة قماش مبللة بالتربنتين وترك اللوحة لتجف لمدة (٤٨) ساعة.

---

(1) Albinas Elskus, The Art of Painting Glass, Routtedge and kegan Paul, London, 1981, P.5, 20, 26.

قـد اسـتخدم هـذه التقنيـة كـل مـن (رمبرانـت Embrandt، ١٦٠٧ – ١٦٦٩) و (روبنز Rubens ١٥٧٧-١٦٤٠).

تنوع الطبقات الرقيقة Variegated wash

تستخدم هذه التقنية مع الألوان المائية والأحبار والأكليرك مخفف جداً، حيث يتم تطبيق اللون رطباً لعمل السماء ورسم البحار والماء، وذلك بوضع كميات كبيرة من المياه ثم انتشار اللون عليها من خلال تلميسها بفرشاة فى لون ثم تجفف مناطق ويعاد باللون على مناطق أخرى حتى تعطى درجة غامقة.

غسل الطبقة العليا Wash off

تستخدم هذه التقنيـة مـع الأحبـار والجواش حيث يرسم على الورق بالألوان الجواش سميكة القوام ثم يطلى كل الرسم بالحبر الشينى ويترك ليجف، يلى ذلك غمر الرسم بالكامل فى الماء أو غمس فرشاة بالماء وإزالة طبقة الحبر مع مراعاة نظافة الفرشاة دائماً.

رطب فوق رطب Wet in Wet

فى هذه التقنية توضع الألوان فوق بعضها البعض فتمتزج جزئيـاً على الورق أو التوال. حيث أنه طريقة تتاح فيها الفرصة لتكوين خليط حيوى ناعم. فيعطى تأثير غامض خفى.

فمثلاً فى رسم الطبيعة، الخط المتلاقى بين السماء والأرض (خط الأفق) يحتاج إلى ممارسة هذه التقنية. كما أنها طريقة تلقائية سريعة للرسم وقد استخدمها كل مـن (مونيـه Monet ١٨٤٠ – ١٩٢٦)، (بيسارو Pissarro ١٨٣٠ – ١٩٠٣)، (سيسلى Sisley، ١٨٣٩ – ١٨٩٦)

نظرية التحديث

يقصد بالتحديث "Modernization" التجديد أو المعاصرة، وهى محاولة يقوم بها فنان أو مجموعة من الفنانين للوصول إلى أسلوب معاصر بتجديد فى المفاهيم والأسلوب او الخامات والأدوات المرتبطة بالإبداع الفنى أو إحياء فلسفات قديمة أو إعادة صياغة ما تناوله الفنان من قبل فى صياغة معاصرة، ولقد بدأت فى بعض المدارس الفنية الغربية وبخاصة فى الولايات المتحدة الأمريكية نزعة من الفنون الحديثة تهدف إلى قطع الصلات بالماضى والبحث عن أشكال من التعبير الجديد "Modernism"

ويرى "هربرت ريد Herbert Read" ان اصل التحديث هو ابتكارية الأسلوب والبحث عن مدرسة جديدة ذات أبعاد تمتد مثل الجذور تأخذ وتستفيد من كل الاتجاهات. كما يرى أنه قد يحدث بين المدارس الفنية نوع من الإستمرارية التراكمية، بحيث ان كل مدرسة قد أثرت فيما بعدها من المدارس وساعدت فى تعزيز الحركات الحديثة التالية لها[1].

يرجع "فرانك بيرلز Frank Perls" ان التحديث الذى شمل الفن الأمريكى يعود إلى "مدرسة نيويورك" وهى مصطلح ليس جغرافيا ولكن ينم عن إتجاه يعكس ثقافة التصوير الحديث الذى يتسم بالتجريدية وإتسمت الأعمال بالغنائية والوحشية وبساطتها للغاية وعدم إكتمالها هذا إذا وزنت بأعمال الفنانين الشبان المعاصرين فى باريس فى الحقبة نفسها وعلى حد قول احد رواد المدرسة روبرت مذرويل " R. Motherwell" اننا نؤكد التلقائية ولا نلقى بالاً للوعى الذاتى، إن الصور تحدق إلينا كما لو كنا ننظر إليها بقداسة وما عملية التصوير إلا مغامرة فى حد ذاتها دون أفكار معدة من قبل بل هى فى جانب من ذكاء الأفراد وحساسيتهم وإنفعالاتهم.

---

(1) جمال رفعت لمعى، نظرية التحديث فى الفن كمدخل لمدرسة مصرية معاصرة، جامعة حلوان. مجلة علوم وفنون، مارس ١٩٨٤، ص٥٩، ص٦٣، ص٦٨.

كما أن مظاهر التحديث ساعدت فى ظهور مدارس عديدة اتسمت بالتجريب وارتباطها بنظرية المدرسة التجريدية التعبيرية فى ضوء هذه النظريّة (التحديث) كإتجاه محدد متميز بالقوة فى التعبير الخطى وإستخدام الأدوات بشكل حركى مع التأكيد على سطح الصورة وملمسها وإحداث "العلامة" و "الضربات" بفعل الحركة وكذلك القطرات المتلاحقة للون أو سيولته فى خطوط نسيجية متقاطعة وملونة ذات ديناميكية معبرة، كما أن استخدام خامات جديدة ساعد على تباين الإتجاهات، وأصبحت الأدوات الجديدة المستخدمة تغطى أشكالاً أكثر ندرة فإن "فيكتور فازاريللى V.Vasarely" يرى أن المبدع اليوم بإستخدام أدوات جديدة سوف يبتكر تقنيات جديدة.

أما نظرية "توماس مونرو" (توالد الأشكال) تطرح فكرة أن الأشكال لها تاريخ متوالد وكل أسلوب يدعو إلى أسلوب جديد وأن اثر الصورة على الصورة هو عامل هام فى الأسلوب وهو أكثر أهمية مما يأتى مباشرة من تقليد الطبيعة.

سيادة الإتجاه التعبيرى فى التصوير الحديث

إن التعبيرية تعنى الإفصاح عن الأحاسيس الداخلية، فهى النهج الذى لا يحاول أن يصف الحقائق الموضوعية فى الطبيعة ولا أية فكرة مجردة مبنية على تلك الحقائق بل يصف العواطف الذاتية للفنان.

لذلك فالتعبيرية ابتدعت كرد فعل لما سمى "بالتأثيرية"، فالتعبيرية صورت بدورها أشياء مرئية، لكنها فعلت ذلك كى تفصح من خلالها عن عواطف ونوازع مدفونة، وذلك بالتركيز على خصائص تلك الأشياء الإيحائية ودلالاتها الرمزية.

فمصطلح (التعبيرية) يشير إلى موقف تشكيلى جديد يرفض فنوناً اكتفت بعرض مظهر الأشياء، أو قدمت صورة للأحداث على ما هى عليه، فقد أراد الفنانون الجدد أن يتغلغلوا إلى ما هو أعمق من الظاهرية ليبرزوا الأشياء على حقيقتها تحت هذه السطوح أو كما كانت ستبدو لو أن العالم المرئى الملموس تطابق هو والحقيقة المرئية واللاملموسة،

أو بعبارة أخرى هو العالم الخيالى والحلم والنبوءات، لقد أراد هؤلاء الفنانون أن يمدوا صلاحيات الفن إلى ما وراء حدود الآتى والعرضى.

وكرد فعل للتيارات المادية كان المصورون يتوقون إلى إحياء القيم العاطفية والروحية فى الفنون، وإعتبروا الإنسان موضوع اللوحة ومحورها الرئيسى.

وقد استخدم التعبيريون اللون لتحقيق أغراضهم، استخدام جرئى للون، ألوان قوية، وجوه حمراء وخضراء، وأمواج حمراء وجياد زرقاء.

لذلك شخصية الفنان أهم من الموضوع فبإمكان الفنان تجاهل قواعد المنظور التى جاهد التقليديون من قبل فى إرساء قواعدها حتى تبدو أعمالهم أكثر واقعية، كما أن بإمكانه أن يغير النسب بين الأشخاص والأشياء، وأن يربط بين التفاصيل على نحو جديد، وقد تعرفت بسبب ذلك الأشكال المألوفة لما سمى "بالتحريف" أو "التشويه" وذلك خدمة لتلك الحقيقة الداخلية التى أصبحت الآن أغلى من الإنسجام البصرى للمرئيات، وحلت بذلك قوة التعبير محل جمال التعبير، مما برر إجراء مسخ الكائنات وإبرازها فى هيئة ليس ثمة ما يمنع من أن تكون منفرة، وذلك لتحقق الصورة فى قلب المتفرج صدمة، فقد أخلى هذا المنهج الجديد الذى سمى بالتعبيرية يسمح باستخدام الوسائل الفنية لرج الجمهور وإيقاظه من سباته، كى يفتح عينيه فيرى دمامة الواقع الذى يعيشه، ومن ثم بدت فى التعبيرية رئة نقد للأوضاع المستتبة وإحتجاج إجماعى، دفعاً إلى التوجس منها ومحاربتها.

كان التعبيريون بطبيعة الحال منشغلون بطباع اللون وتأثيراته كما اولع بعض التعبيرين بالكشوف السيكلوجية، وخصوصاً أنهم عاصروا إنتصارات فرويد الأولى، كما كان إصطلاح "العين الداخلية" شائع الإستعمال بين التعبيرين من الفنانين والنقاد على السواء، ولهذا فقد توصلوا إلى ما للون من صفات إيحائية وأصبح اللون عنصراً ديناميكيا أسهم فى تحقيق الطابع الدرامى.

وقد كانت الدرامية التى إتصف بها الكثير من الأعمال التعبيرية درامية ذاتية، ويبدو ذلك بوضوح فى "الصور الشخصية" أو "البورتيرهات" التى صورها رواد الحركة.

وهكذا أصبح الإنسان فى جميع حالاته ـ لا فى أبهى حالاته فحسب كما كان عند أساتذة عصر النهضة ـ موضوعاً جديراً بالتصوير فى نظر التعبريين، وقد صوروه مريضاً، سكيراً، خائفاً، معذباً، مهاناً، منزوياً، ضائعاً، فى شوارع المدينة، فاقداً لهويته، بل فى أغلب بالأحيان أستطاع الفن من خلال التعبيرية أن يصير هادفاً.

دور التقنية عند بعض مصورى الفترة من ١٩٤٠ حتى ١٩٩٠

ومنذ أصبح المصور حراً بعد الأطوار التاريخية التى مرت به خلال القرن التاسع عشر، حيث استطاع التعبير عن آرائه وأفكاره ومبادئه الفنية، عندما إنسلخ عن الأوضاع التى سادت الطرق الكلاسيكية وخروجه على تلك المبادئ الصارمة للأيديائيزم (المثالية) التى كانت مسيطرة على المعاهد الأكاديمية. فإن ذلك التحول العظيم الذى أدى إلى الحرية المطلقة للمصور فى ظل الديمقراطية قد أتاح له المجال للإنطلاق نحو حرية التعبير، محلقاً بأجنحتها فى آفاق ابتكارية من الخروج عما هو مألوف مما أدى إلى ظهور مذاهب فنية مستحدثة، فحرية التعبير الذاتى عن شخصيته أدت إلى حرية فى الأسلوب وطريقة استخدام الخامة.

ففى نهاية القرن التاسع عشر مثلاً تجاوز تولوز لوتريك Toulouse Lautrec (١٨٦٤ – ١٩٠١) حدود المدرسة الطبيعية بإتخاذ أسلوب التبسيط للأشكال المستمدة من الواقع، وذلك نظراً للمشاكل الجسمانية والنفسية التى عانى منها المصور، حيث كان يستخدم فى التلوين فرشاة خاصة وصغيرة الحجم، كانت تمكنه من إتخاذ طريقه فى الأداء اللونى بدلاً من تلك الطريقة التى اتبعها التأثيريون فى تقسيم الدرجات اللونية، وتلك البقع التنقيطية المنشورية.

أما سيزان Cezanne (١٨٣٩ – ١٩٠٦) فينفرد بمكانة ممتازة فى تاريخ الفن الحديث بما استحدثه من قواعد فنية هى بمثابة مفتاح طريق الخلاص من الأزمات التى ألمت بالفن الفرنسى حوالى سنة ١٨٨٠، فمنذ مطلع القرن التاسع عشر حتى ذلك التاريخ والمصورون يخضعون خضوعاً تاماً للطبيعة ويحرصون أشد الحرص على تقليد ظواهرها

تقليداً يعتمد على الرؤية البصرية لطبيعة الأشياء. والسعى إلى نقلها، وعندما نتتبع محاولات "سيزان" فى التطور، تتجلى لنا حقيقة فنية، فالمرحلة الأولى ترجع إلى عام ١٨٦٥ ومن آثارها صوره الشخصية، وفيها اعتمد على تباين الألوان الفاتحة والقاتمة، متوخيا إثارة الشعور بالأحجام باستعمال الألوان الكثيفة وتسطيحها بسكين الباليت والاهتمام بالرؤوس حتى تكاد تبرز على سطح اللوحة[1]. أما المرحلة الثانية بعد إتصاله بجماعة من التعبيرين أصبح هدفه تسجيل العلاقات الإنسانية كمحور أساسى.

هكذا فى منتصف القرن التاسع عشر وأواخره كان التصوير يتمتع بمفاهيم جديدة مختلفة تماماً عما هو متعارف عليه من حيث الرموز والتقنيات والعناصر المرسومة والمفاهيم الاجتماعية والمعانى الجمالية التى تحكم العمل الفنى ذاته. ومنذ بداية المدرسة التأثيرية وأصبح المنطلق التجريبى هو الاطار العقلى الملاحظ فى أعمالهم التى تسجل الحياة الجديدة والمناظر وليدة اللحظة خارج حيز المرسم متطوراً لمراحل تحررت وتطورت فيها الرؤية لتظهر أعمال بالكولاج والرسوم الجاهزة والمطبوعة، والتكعيبية والدادية والسريالية والنقائية والتجريدية. فمعظم هذه الحركات قد رفضت القديم متحررة من قواعده الجامدة ذات الإعتماد الذاتى على مفاهيمها الخاصة، فنتيجة النقد الاجتماعى تمثلت نزعة المينمال التى بدور نقدها تمثل فن المفهوم. وكنتيجة له ظهرت حركة ما بعد الحديث كنمو وتطوير مرتبط بحركة التحديث بجذورها وتكوينها وعالميتها وتقدمها وشكلها ونوعيتها فخلق منها طرازاً مخالفاً متفرداً عما سبق من طرز فى حركات الفن التشكيلى وبخاصة العمارة والنحت والتصوير.

من هذا المنطلق تأكد أهمية التطرق لبعض مصورى الرواد الأوائل لحركة التحديث Modern Masters من أمثال "هنرى ماتيس" المصور الوحشى الذى علم الآخرين الجرأة والإحساس بقوة اللون، "سلفادور دالى" الذى ربط بين كلاسيكية القديم وتحرر الحديث فى أسلوب سريالى حالم، و "بول كلى" المجرب فى الأساليب والخامات المختلفة ملخصاً الأشكال إلى أسلوب طفولى فطرى تميز به و "أرشيل جوركى" المجدد فى

---

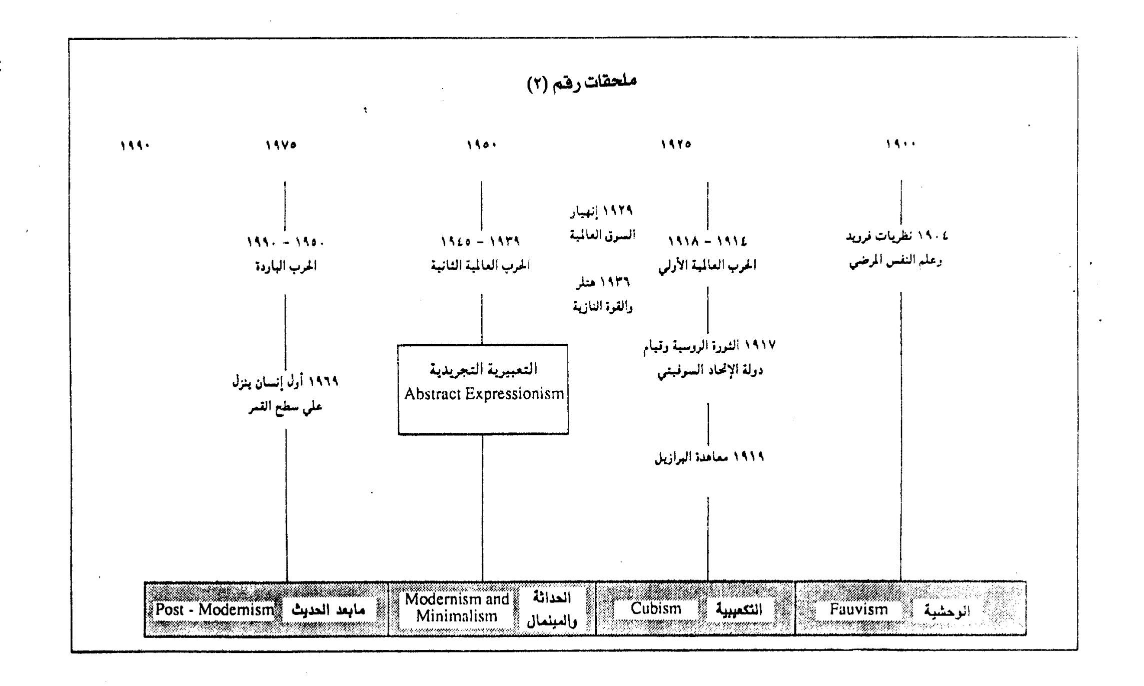
[1] هربرت ريد، الفن اليوم، ترجمة: محمد فتحى، جرجس عبده، دار المعارف، ١٩٨١.

أسلوبه فظهرت كل لوحة ذات شخصية مستقلة، ثم "دى كوننج" الذى بحث فى الشكل الآدمى من خلال التجريب فى الخامة، و "كوكوشكا" الباحث فى الذات الإنسانية معبراً برقة وشفافية الألوان الربيعية عما تكنه بواطن البشر، و "جاكسون بولوك" من حيث حرية التعبير والبحث عن حرية أكبر وأشمل، فظهر تعبيره مجدداً فى الخامة والأسلوب، أما "فرانسيس بيكون" فبحث فى أسلوب التعبير عن الحركة إمتداداً لمفهوم المدرسة المستقبلية، و "روى ليشستين" و "آندى راوول" كممهدى لطريق فلسفة (ما بعد الحديث)، بعد أن تم كسر الحواجز بين الفن الهابط والفن الراقى - فن العامة وفن القصور - بعد إستنفاذ الطاقة الكامنة فى مرحلة الحداثة والبحث عما هو جديد كطريقة جديدة للتفكير فى العالم القديم والحاضر والمستقبل وليس فقط تغيير لإتجاه فنى. و(ملحقات رقم (٢) توضيح مبسط للفترة الزمنية التى تم البحث خلالها كرؤية ممهدة لحركة (ما بعد الحديث)

هنرى ماتيس Henri Matisse (١٨٦٩ – ١٩٥٤)

تميز بأسلوبه الفطرى المزخرف وذلك عام ١٨٩٦ عندما ظهر الطراز الخاص به، كما تأثر كثيراً ببلاد الشرق التى زارها، فظهرت ألوانه زاهية صريحة قوية ويقول "ميشيل جورج ميشيل" عن هنرى ماتيس فى إحدى مقالاته : إنى أرى المصور "ماتيس" كان له أسلوبان بصدد الوصول بعمله الفنى إلى مستوى طيب من التوافق اللونى، فالأسلوب الأول تقوم طريقته على إتخاذ تحديدات قوية باللون الأسود، بمعنى أنها تكون عريضة نسبياً فى خطوط الرسم الذى يحدد النموذج فى الشكل العام للصورة، وأما الثانى فكان يتخذ إتجاهاً عكسياً، وذلك بأن يحل الأبيض محل الأسود فى سبيل تلك الغاية التى كان ينشدها من التوافق والإنسجام اللونى..... والسبب فى ذلك هو أن ماتيس كفنان مصور خبير باستخدام الألوان، كان يعلم جيداً أن الألوان الأولية بالذات (وإن كان مع ذلك يستعمل أحياناً الألوان الثانوية والثلاثية) إذا وضعت فى اللوحة متجاورة تبدو متنافرة، وخاصة إذا كانت طبقات قوية وعميقة، ذلك لأن الطبقات قوية فى كل من الألوان الأحمر والأزرق والأصفر، مما يجعلها صارخة التأثير وغير متلائمة مع بعضها إلى حد ما. وهنا تبدو أهمية تلك التحديدات القوية سواء كانت بالأبيض أو الأسود، إذ تعمل على إيجاد رباط يربط فيما بينها وعندئذ يحدث الإنسجام، فهذه الفكرة تعتمد على نظرية الطيف الشمسى وصلته

ملحقات رقم (٢)



١٩٠٠
١٩٢٥
١٩٥٠
١٩٧٥
١٩٩٠
١٩٠٤ نظريات فرويد وعلم النفس المرضي
١٩١٤ - ١٩١٨ الحرب العالمية الأولي
١٩١٧ الثورة الروسية وقيام دولة الإتحاد السوفيتي
١٩١٩ معاهدة البرازيل
١٩٢٩ إنهيار السوق العالمية
١٩٣٦ هتلر والقوة النازية
١٩٣٩ - ١٩٤٥ الحرب العالمية الثانية
التعبيرية التجريدية
Abstract Expressionism
١٩٥٠ - ١٩٩٠ الحرب الباردة
١٩٦٩ أول إنسان ينزل علي سطح القمر
Fauvism
الوحشية
Cubism
التكعيبية
Modernism and Minimalism
الحداثة والمينمال
Post - Modernism
مابعد الحديث

بالعين، وذلك على اعتبار أن الألوان الأساسية التى يتكون منها ذلك الطيف (هو اللون الأبيض الذى يمثل ضوء النهار الطبيعى) إنها هى الأزرق والأحمر والأخضر[1].

أما ملاحظات "ماتيس" ذاته عن اللون فيقول عن اعماله:[2]

إذا دونت على لوحة بيضاء بعض الإحساسات بالأزرق، بالأخضر، بالأحمر - كل ضربة جديدة للفرشاة تختزل أهمية سابقاتها. فلنفرض أننى شرعت أصور مناظر داخلية أمامى دولاب، إنه يعطى لى الإحساس باللون الأحمر اللامع وأنا اضع الأحمر الذى يرضينى، فوراً تتأسس علاقة بين هذا الأحمر وأبيض اللوحة إذا وضعت الأخضر بجوار الأحمر، إذا صورت فى أرض صفراء هنالك ينبغى أن تظل علاقة بين هذا الأخضر، وهذا الأصفر وأبيض اللوحة، علاقة ستكون مرضية لى. ولكن تلك النغمات العديدة يضعف أحدها الآخر. ولذلك فمن الضرورى أن العناصر العديدة التى أستخدمها تتوازن حتى لا تفسد أحدها الآخر، لذلك ينبغى أن أكون ذا رؤية واضحة للتأليف منذ البداية ذاتها، فالغرض الرئيسى للون ينبغى أن يكون لخدمة التعبير بقدر الإمكان، فأننى أضع ألوانى بدون ما خطة سابق إدراكها. فإذا أسرتنى لدى الخطوة الأولى وربما دون شعورى بذلك بنغمة واحدة بخاصة ففى الأغلب عندما تنتهى الصورة ألاحظ أننى قد اعتبرت هذه النغمة بينما أنا تدرجاً غيرت وحورت النغمات الأخرى. فأنا اكتشف خاصية الألوان بطريقة فطرية خالصة لن أحاول عند تصوير منظراً طبيعياً للخريف مثلا تذكر الألوان التى تناسب هذا الفصل، أننى سألهم فحسب بالإحساس الذى يعطينيه الفصل، الصفاء الثلجى وتأثير البرودة للأزرق الغليظ للسماء فاختيارى للألوان لا يركن إلى أية نظرية علمية، إلا أنه مؤسس على الملاحظة والشعور، على ذات طبيعة كل تجربة، فإننى احاول مجرداً أن أجد اللون الذى يناسب الإحساس.

---

[1] حسن محمد حسن، الأسس التاريخية للفن التشكيلى، الجزء الأول، دار الفكر العربى، ١٩٧٩، ص٢٠٩.

[2] شاكر عبد الحميد، العملية الإبداعية فى فن التصوير، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٧، ص١٠٢.

أما عن التعبير الفنى فيقول "ماتيس"

باريس (١٩٠٨): ما انا له قبل كل شئ هو التعبير. احيانا مسلم بأن لى قدرة تكنيكية خاصة ولكن إذ أن طموحى محدود فأنا غير قادر على أن اتقدم فيما وراء الرضى البصرى الخالص مثل ذلك الذى يمكن أن ينتج من إبصار صورة. ولكن غرض المصور ينبغى ألا يدرك منفصلاً عن وسائله التصويرية، وكلما أقتضى أن تكون تلك الوسائل التصويرية أكثر كمالاً (ولا أعنى تعقيداً) كلما عمقت فكرته، وأنا غير مستطيع أن أميز بين إحساسى بالحياة وطريقتى فى التعبير عنها، كل ترتيب صورتى تعبيرى. أما التركيب، فالغرض الذى يكون منه التعبير يغير نفسه طبقاً للسطح الذى سيغطى[١] [٢].

هكذا كانت لتجاربه العديدة وتقنياته المتنوعة أثراً بالغاً على مصورى ما بعد الحديث وقد كان المصور ماتيس مهداً لحركة ما بعد الحديث من حيث:

الفكر المتحرر، التعبير الداخلى، وضع اللون دون خطة مسبقة ولكن متى أعجبه التكوين غير المألوف، الوسائل التصويرية أصبحت أكثر تكاملاً كلما عمق فكرته، قدراته التقنية الخاصة مؤكدة لما بعد الحديث.

بول كلى Paul Klee (١٨٧٩ — ١٩٤٠)

يقول بول كلى: "إن هذا العالم فى شكله الحالى ليس هو العالم الوحيد الممكن" لذلك فهو يفحص بعينه النافذة الأشكال التى تصنعها الطبيعة، وكلما كانت قدرته على الإمتداد برؤيته من الحاضر إلى الماضى أكثر سرعة وإنطلاقاً، كما أن الإبداع ينطلق ايضاً من الحاضر إلى المستقبل، وهذه الحرية الحركية للأفكار الإبداعية هى أمر مميز للإبداع الفنى، وقد ذكر "كلى" الأسس التى أقام عليها تصوره وهى:

١- العوامل الشكلية الأكثر أو الأقل تحديداً مثل الخط وقيمة النغمة واللون.

٢- الموضوع.

٣- التعبير.

٤- الأسلوب.

---

[1] مصطفى الصاوى الجوينى، الفن والفنانين، جمع ونشر: روبرت جولد ووتر، ماركو تريفيس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦، القاهرة، ص٣٢٩، ٤٣١، ٤٣٢.

[2] نعيم عطية، التعبيرية فى الفن التشكيلى، دار المعارف بالقاهرة، ١٩٧٨، ص٥

ويستطرد بول كلى بقوله: "على كل حال فأننى لا ارغب فى تمثيل الإنسان كما هو، ولكن فقط كما يجب أن يكون، وهكذا أستطيع ان أصل إلى ارتباط مبهج بين رؤيتى للحياة وبين الحرفية أو المهارة الفنية النقية، لقد حاولت عمل بعض الرسومات النقية، وحاولت التصوير بنغمات قيمة نقية، وباللون حاولت كل المناهج المكنة ومن خلالها إهتديت إلى احساسى الخاص بالتوجه فى دائرة اللون، لقد عملت من خلال أساليب قيم النغمة الملونة والألوان المتنامة والأاوان الكثيرة وأيضاً فى أساليب اللون الكلى فى التصوير لقد حاولت القيام بكل التركيبات المكنة من خلال الدمج وإعادة الدمج والتركيب، ولكنى دائماً كنت احافظ على تهذيب الخط النقى"[١].

لقد كان تصور "كلى" محكماً متماسكاً أقامه على أساس خلاصة خبرته كفنان متميز، وعلى أساس المهارة والخبرة اللتين استفادهما حين قام بالتدريس فى الباوهاوس هكذا كان لتجريبه أثراً فيمن تبعه.

أوسكار كوكوشكا Oskar Kokoschka (١٨٨٦ – ١٩٨٠)

إن تعبيرية المصور النمساوى "كوكوشكا" تنضح بمعاناة أشد لكنها أكثر رسوخاً فقد برز فى تصوير البورتيرهات، فما من مصور معاصر صور شخصياته بهذه الكيفية الاستبطانية العاصفة التى صورها بها "كوكوشكا"، وبحدس لا يخطئ توصل إلى تعرية ما كان مخبئاً فى قلوبهم القلقة المكتبئة، وقد صار كوكوشكا فى الفترة من ١٩٢٤ إلى ١٩٣١ رحالاً كبيراً، وصور مشاهد بانورامية لباريس وفيينا ومدريد وغيرها من المدن، وقد اتصفت هذه المناظر بالرحابة والخيال والإيقاعات الغريبة كما إتصفت باللهفة والإسراع فى انجازها وضربات الفرشاة عنده ثقيلة وزاخرة بمادة اللون وقدرته على الرسم فائقة[٢].

كتب "كوكوشكا" فى نهاية الحرب العالمية الثانية إن الإنسان المعاصر فقد شكل وجهه حيث يظهر بظهره متجهاً نحو الغابة. هكذا عبر فى جملة واحدة عما دفعه لتسجيل صور الأشخاص مظهراً البعد السيكلوجى الغنى المعقد للنفس البشرية موضحاً

---

[1] شاكر عبد الحميد، مرجع سابق، ص١٠٦، ١٠٧

[2] نعيم عطية، التعبيرية فى الفن التشكيلى، دار المعارف، ١٩٧٨، ص٣٩.

النزعة الإنسانية فى تعبيراتهم الوجهية والحركية بثراء وغنى لونى زاهى صافى مشرق مما يؤكد فكرى مصورى ما بعد الحديث وتقنياتهم.

كما كتب الكثير عن عيونه التى تعمل كأشعة (X) محللة للألوان والأشكال والمشاعر الإنسانية، كما تشترك بورتيرهات "كوكوشكا" مع "فان جوخ" فى التعبير الحسى الحركى للون الذى يظهر كما لو كان فى حركة دائمة متفاعلاً فى ضربات فرشاة جريئة، كذلك تأثر بخطوط "الجريكو" المعبرة، فاللون بالنسبة لكوكوشكا مثل الكريمة المخفوقة يطبقه على السطح بضربات سائلة بغنى وحساسية ولمسات أشد إشراقاً جريئة مؤكدة على وظيفة الضوء.

تطوع فى الحرب عام ١٩١٥ إلا إنه أصيب إصابة بالغة فى الرأس والرئة ولكنه شفى مع آثار جسدية ونفسية بالغة من جراء هذه التجربة مما قد انعكس على اعماله فتحول اللون إلى معجون سميك غليظ وضربات فرشاة عضوية ملتوية متضافرة حتى أن الأشكال أصبحت مفككة ذائبة فى بعضها البعض، كما كان من النادر جداً أن يرسم اسكتشات أو تحضيرات مسبقة للوحته.

كان كثير الترحال حيث زار ما يزيد عن إحدى عشر دولة بأوروبا كذلك بشمال أفريقيا والشرق الأوسط. وكان يحب أن ينظر إلى لوحاته من أماكن مرتفعة وفى العديد من الأحيان كان يغير موقعه بالنسبة للمشهد فى لوحة واحدة، فأصبحت الخطوط المستقيمة منحنية فى إعادة تشكيل للمشهد مؤكداً على نظرته الخاصة للحيز المكانى، فمن خلال رسمه فى الهواء الطلق أصبح له أسلوبه الخاص وفى شرحه لأحد أصدقائه فى خطاب قال: "قد كان اللون لى كطين الخزاف مرصوص فى شرائح، فبدلاً من التصوير باللون مباشرة من الأنبوبة، فإننى أخذت اخففه بالتربانتين النباتى مكوناً طبقة شفافة رقيقة قريبة من تأثير الألوان المائية"[1].

---

[1] Richard Calvocoressi, Kokoschka, Academy Aditions, U.K., 1992, P.9, 11, 15, 16

سلفادور دالى Salvador Dali (١٩٠٤ - ١٩٨٩)

أعلن زعيم الحركة السريالية المعاصرة "دالى" أن القيم الجمالية فى فنون التصوير تقوم عى صدق التعبير وجودة التنفيذ التى تعتمد بدورها على المهارة فى الرسم والتلوين، ولا تتأتى هذه المهارة إلا عن التدريب والخبرة بالأصول الصناعية[1].

قامت الدادية التى أدت بدورها للسريالية، عملت الأولى على تحطيم كل ما هو مثالى جميل، أما الثانية فقد بحثت فى اللامعقول والحلم والخرافة مستندة على نظريات فرويد. فسعى "سلفادور دالى" إلى تحطيم النسب وإعادة تركيب الأشياء وبنائها متحرراً من الواقع مطلقاً العنان لمكبوت الغرائز لصالح فضاء أجمل وأوسع فقال أن: "اللاوعى له لغة رمزية عالية لا تعتمد على تعليم أو ثقافة أو ذكاء، ولكنها تتحدث بكلمات فعالة حسية، تحمل حس ومغزى الجنس، والوعى بالموت، والحس بالغموض الفراغى، وكل هذا بدور ما هو إلا صدى للبشرية"

فإن القاعدة لفن دالى ذو الإيحاء الشخصى الذى نطلق عليه طريقة النقد وشدة الشك فى الآخرين "Paranoiac – Critical Method" التى هى امتداد لطبيعة شخصيته المحمومة، فتجربته تعتمد على القوة المفاجئة للفعل والمهارة فى النقد والملاحظة فظهر إنتاجه غزير بصورة تسفر عن خيال خصب مستلهماً ومحوراً للطبيعة للوصول إلى ما يشبع ذاته ويرضى نزعته الحماسية[2]. أصبح كأحد مصورى ما بعد الحديث.

وليم دى كوننج William de Kooning (١٩٠٦ -)[3]

أعاد فكرة الأستوديو ولكن بترتيبات حديثة متطورة من جهة الترتيب والتنظيم ولوجود كل ما يحتاجه المصور والمصور الفوتوغرافى، ووسائل الإضاءة التى بها يحصل على الظل والنور، بنظام ونظافة وترتيب، حيث يخلط الألوان فى سلطانيات عميقة بكميات كبيرة.

---

[1] محمد صدقى الجباخنجى، فنون التصوير المعاصرة، دار القلم بالقاهرة، ١٩٦١، ص ١٣٠.
[2] Simon Wilson, Surrealist Painting, Phaidon, Oxford, U.k., 1982. P. 18, 19
[3] Harous F. Gaugh, Willem de kooning. Abbeville press, N.Y., 1982, P.119, 120

وسائله متعددة متنوعة ونادراً ما تمتزج بين الصور التشخيصية والتجريدية، كذلك فهو يدمج بين التصوير والرسم، فإذا مارسم بالفرشاة لوحته فإنه يستخدم الفحم بعد ذلك ممتزجاً فوق اللون لتعبير عن درجته وملمسه، فأصبح رسمه فوق اللون الزيتى بينما رطباً بالفحم إحدى سمات أعماله وبخاصة فى عام ١٩٥٠.

أما الأدوات التى كان يستخدمها فهى متعددة متنوعة يضيف ويحذف بها معجون اللون من على السطح تارة الفرشاة التجارية العريضة التى تعد مظهراً إرتبط بالتجريدية التعبيرية، وأخرى بقماشة عريضة حيث أصبح له الفكر التقدمى لمصورى ما بعد الحديث.

كما أنه يهتم بالانتهاء من اللوحة مرة واحدة، ولكن عندما يكون اللون سميك جداً فإنه يغطى التوال بورق الجرائد ليزيل الزائد من اللون واستخدامه فى لوحة أخرى. وفى اواخر الخمسينيات كان يخلط ألوانه الزيتية بقليل من الماء، وفى عام ١٩٦٠ كان يخلط ألوانه فى أوعية عميقة ومرات أخرى كان يخلط ألوانه الزيتية بالطلاءات التجارية الممزوجة بزيت النب (العصفر Safflower) وبعض القطرات من البنزين مضافاً إليها قطرات من الماء.

وأحياناً اخرى يضيف بضع قطرات من "الكيروسين" ليسهل عملية المزج ولكنه توقف بعد عدة سنوات حيث بدأ يخلط اللون على سطح اللوحة مباشرة، وفى عام ١٩٧٠ إستخدم سكين الباليت لبسط اللون فى شرائح على السطح بينما هو رطب ثم يعود فيرسم فوقها مرة اخرى بالفرشاة، كما انه يستخدم أسلوب الكشط فى الوقت الراهن، كذلك تنوعت الأسطح التى رسم فوقها من توال وكارتون وأبواب خشبية وأنواع مختلفة من الأوراق وفى الفترة الأخيرة أيضاً يستخدم أوراق خاصة مصنعة من النباتات.

أما "جاكسون بولوك Jackson Pollock" (١٩١٢ – ١٩٥٦) يقول:

"إن المصور يحتاج إلى المهارة الحرفية مثل احتياجه للفرش والأصباغ والأسطح التى يرسم فوقها" كما يقرر إبتعاده بالكلية عن أدوات المصور التقليدية مثل حامل اللوحات والباليت والفرش، فهو يفضل العصى الخشبية والسكاكين ولون سائل وآخر

سميك مختلط بالرمل حسب ما يحتاجه التعبير. كما يرى أن الحاجة الجديدة تحتاج لتقنية جديدة تلائم عصره حيث أن كل حقبة تاريخية تكتشف التقنية الخاصة بها. ويعقب بقوله: "إن الطريقة هى نمو طبيعى من خلال إحتياج ما، ومن هذا الإحتياج يكتشف المصور الحديث طرق جديدة للتعبير عن العالم المحيط به، وهذا ما قد حدث معه فظهرت تقنيته من الغرابة ما يدعو للدهشة، فحاجته التى نتجت عنها هذه التقنية كانت البحث عن الحرية والمساحة الأكبر والقدرة الحركية التى تنتج عن الجسم بأكمله"(١).

تميزت لوحات (أرشيل جوركى A. Gorky ١٩٠٤ – ١٩٤٨) من أرمينا بثقل وزنها وكبر حجمها، كما أنه قد تغيرت التقنية الخاصة به أكثر من مرة، حيث تأثر بأسلوب سيزان وإستخدم سكين الباليت أو الفرشاة العريضة لبناء طبقات لونية تزيد العمل ثراء وغنى لونى.

أما بالنسبة للمناظر الطبيعية فقد كان يخلط المصور اللون الزيتى بالتربنتين فقط فى صورة سائلة رقيقة متدفقة تظهر كما لو كان التوال يتشربها مكونا ستارة شفافة من تركيبات لونية مصبوغة. فكثافة الوسيط تخلق جريان للون أو نقط كأنه بالصدفة ولكنه يتعمدها "جوركى" لقوة ورونق التعبير وهى نادراً ما تكون القاعدة المتبعة فى كل اعماله. وهذه التجارب أدت إلى تأسيس طراز المصور "جوركى" الذى بدأ منذ عام ١٩٤٤ حتى وفاته، فأصبح يضع اللون بصورة معبرة معتمداً على التلقائية والمفاجأة، وأحيانا اخرى كان يطمس اللون على التوال مكونا لطخة (بقعة) جافة.

كما عمل على استخدام أكثر من خامة فى أعماله الفنية ويظهر هذا فى لوحة "رأس تمثال شاب" فقد أضاف – بعد رسم التوال بالألوان الزيتية وجفافه – أحبار الرسم للتأكيد على منظر الرأس الموجود باللوحة(٢).

---

(1) Ellen H. Johnson, American Artists on art from 1940 to 1980, Harpe & Row, N.Y., 1982 p.2,8

(2) Melvin P. Lader, Gorky, Abbeville Press, N.Y., 1982, P. 113.

أمـا بالنسـبة للمصـور (روى ليشيتنسـتن Roy Lichtenstein، ١٩٢٣ - ...) فيصـرح أنـه حتـى عـام ١٩٦٥ كـان يسـتخدم التـوال جـاهز التحضيـر ولكـن بُعـد أن أصـبح يستخدم "المـاجنليوم" Magnalium التـى هـى خليـط كلا مـن الألومنيـوم والماغنسيـوم كخامة لتحضير سطح التوال، التى بدورها تجعله أكثر إضاءة وصلابة فى ذات الوقت، فهـو يضع طبقتين من الجبس الممزوج بالغراء السائل (Liquitex Gesso) وهـو أكليريـك ذو قاعدة مائية، ثم طبقتان تحضير من "الماجنا" المخلوط بـالتربنتين أمـا النقط والخطوط المتوازية فمرسومة بالزيت حيث تطغى على العناصر الصغيرة ثقل لونى معادلاً للمساحة المسطحة البيضاء الكبيرة، فهو يفضل "الماجنا" وذلك لانسجامها التـام مـع الألـوان الزيتيـة، فدأب على استخدام هذه المادة فى كل لوحاتـه، أمـا قـوام الألـوان الزيتيـة فقـد سـاعده فـى تلوين أشكال "الاستنسل" المتكررة فى لوحاته بسهولة. فكل لوحة تبـدأ بعمـل العديـد مـن الإسكتشات حتى يتم إختيار أحدها ثم يكبره باستخدام "البروجيكتور" على اللوحة بالقلم الرصاص، وعلى حد قوله أنه "يمط" الرسم معبراً بكامل حريته عن الخط غـير مسـتخدماً شرائط لاصقة حتى يتعايش مع العمل كله فى حركة الخطوط بدون أى حواجز[1].

أندى وراوول Andy Warhol (١٩٣٠ – ١٩٨٧)

ظهر البوب (فن العامة) نتيجة لضغط وسائل الإعلام والإعلان على الناس لشراء المنتجات الجديدة من (أغنية، ملبوسات ...إلخ). وفى الوقت الذى ظهر فيه فن البـوب كـان رعيل جديد من مصورى التعبيرية التجريدية يشق طريقه معلنـاً وجـوده ومـنهم (وليـم دى كـوننج – جاكسـون بولـوك – روى لشسـتين – بيكـون ..... وغيرهـم)، إلا أن أعمـال "راوول" تظهر فكره ورؤيته الخاصة المتميزة، فقد إستخدم فى بادئ حياته طريقة طباعة "مونوتيب Monotype" حيث كان يرسم على ورق مصقول غير قابل لامتصاص اللون ثم يضغطه على ورق آخر غير مصقول وهذا بدوره ينقل الخط الخارجى بينما هو رطب علـى الـورق الرخـو الطـرى فيخلـق تـأثير مخـدوش (Blotted effect) وهـذه الطريقـة شخصية وغير شخصية فى ذات الوقت حيث أنها تحمـل بصـمة المصـور بـالرغم مـن نقلـه لرسوم وصور جاهزة من قبل. كما أنه يعيد العملية عدة مرات حتى يجد الخامـة المناسـبة

---

[1] Lawrence Alloway, Roy Lichtectein, Abbeville Press, N.Y., 1981, p 109, 110

لتصميمه ويشعر بارتياح من جهة عمله، وفى العديد من الأحيان كان يبدى الرضا عند تعرضه لحادث بالمصادفة فينتج تأثيراً مناسب يحتفظ به.

ففى لوحاته الأولى كان يستخدم جهاز عرض "الصور المعتمة" لنقل الصور التى يريد تسجيلها على التوال المعد المشدود ثم ينقل بقلم رصاص فيعيد رسم الخط الخارجى الذى يحدده فى الخطوات التالية بخامة الزيت والفرشاة العريضة تاركاً المساحات التى بينها بدون لون، وهذه الطريقة تعد آلية، لكنه يستخدم لون سميك فيظهر ملمس بارز، واحياناً اخرى تظهر بعض النقط على التوال فتختفى حدة الآلية السابق ذكرها.

أما فى عام ١٩٦٢ بدأ فى رسم لوحاته ذات الطابع المصفوف متطرقاً لموضوعات الساعة واهتمامات العامة مستخدماً طباعة الشاشة الحريرية التى تعد أقل تكلفة وأكثر إنتاجاً للوحة الواحدة. فقد كان فى البداية يرسل إلى مصنع متخصص فى طباعة الشاشة الحريرية لتحويل لوحاته إلى "ستنسل" يتم طباعته على العديد من التوالات والأسطح التى يستغلها بعد ذلك فمثلاً: تم ذلك فى مجموعة زجاجة المشروبات الغازية، ثم دهن التوال باللون البنى فى مساحة معينة فظهرت الزجاجات بين ممتلئة وشبه فارغة. ثم تحول بعد ذلك إلى تكبير الصور الفوتوغرافية وطباعتها بالشاشة الحريرية فظهرت لوحات مثل: مارلين، ماو، كيندى.... وغيرهم من الأفراد الذين اهتم بهم العامة فى تلك الآونة.

ثم أصبحت طريقته هذه أكثر تعقيداً حيث تتم أول خطوة وهى نقل الصور الفوتوغرافية على نوع من الأفلام الشفافة، ثم تنقل على السطح المبلل بالمادة الحساسة، ثم يعرضها لضوء شديد مع ملاصقة الصورة على الشاسيه، وعند جفاف الشاسيه تكون الصورة مكونة من نقاط دقيقة توضح درجات الغامق والفاتح فى اللوحة، والمصور إما يضع ألوانه قبل الطباعة أو بعدها. فتظهر كما لو كانت كولاج. ويتساءل البعض: إذا ما دور المصور فى كل هذا؟ وتتأتى الإجابة فى اختياره للمنظر أو اللقطة ثم تطبيقه للون وتركيبه للتكوين[1].

[1] John Kissick, Art Context and Criticism, Brown and Benchmark, 1993, U.S.A., P. 426

وكما يوضح المصور طريقة عمله قائلا:

"أبدأ فى وضع اللون كما لو كنت أضع مساحيق الزينة للشخصية التى أمامى فأعمل على تلخيص ملامحها ثم أقوم بعمل خمسة أدوار، أعلم أننى لا يجب أن أفعل ذلك ويتم فى خطوة واحدة، ولكن... المصور الناجح يلتقط اثنين أو ثلاث لقطات فوتوغرافية . فأنت لا تعرف أيهما الأجود . ولكننى آخذ العديد من اللقطات لأنها جميعا تكون شئ متكامل، فكثير من الأشخاص يرهقوننى عند تصويرهم أو العديد من المشاهد تكون مؤلمة ولكن يجب أن أسجلها ثم أعمل على تكبير هذه اللقطات وتحويلها إلى طريقة الطباعة بالشاشة الحريرية ثم نقلها على التوال".

فهو بذلك مصور فوتوغرافى وحفار وجرافيكى طباعة ومصور، أما تحضير السطح بالنسبة له يكون التوال جاهز ويرسم فوقه إما بالفرشاة أو "الرول"[١]. كما أنه كان لا يوقع على أعماله ولكنه يلصق قطعه مطاطية مطبوع عليها أسمه.

تميزت أعمال (فرانسيس بيكون Francis Bacon ١٩٠٩ – ١٩٩٢) بتلقائية ولون سميك، فهو يبدأ فى العمل بالصباح الباكر حتى المغرب بدون أى اسكتشات مسبقة لأشكاله. وبينما تجف أشكاله الآدمية ببطء فإنه يسطح الخلفية المعتمة بألوان الإكليريك المخلوط بطلاء المنازل. أما اللون البرتقالى بخاصة يضيف إليه مسحوق باستيل مستخدما تأثير أقمشة الكشمير والموهير أو الفرش المكسوة صوف أو قطن، وتارة أخرى بكشط اللون بغطاء العلب أو يطمسه بيده أو بأى شئ يصل إليه من الأستوديو للرسم بواسطته.

فتارة يضع على اللوحة لون سميك بجواره آخر خفيف شفاف وتوال خشن محضر بخليط من الرمل والطين لإظهار ملامس مختلفة أو يضيف اللون بالبخاخ، وأحيانا كان يرسم على جهة التوال الغير محضرة، وتارة أخرى يلصق القماش على لوح خشب فتظهر بصورة تفيد بالغرض منها[٢].

---

(1) Carter Ratcliff, Warhol, Abbeville Press, N.Y., 1980, P.7, 114

(2) Hugh Davies and Sally Yard, Francis Bacon, Abbeville Press, N.Y., 1986, P.113.

يقول بيكون: "إننى أحاول الوصول لحقيقة الشخص الذى أمامى، أنظر إليه حتى ارتاح وأطوف بالحجرة حتى أضع جزء يعبر عنه، ولا يهم أن يظهر بمظهر جميل فهو ليس تمثال ولكنه شخص حى متحرك يعيش فى جو به هواء يتنفس بحرية. كما أستغل أى مصادفة أو حادث قد أعجب به ليكون جزء من لوحتى، حيث إنه يفتح صمامات مشاعرى فأحلق بخيالى معه باحثاً عن كيفية توظيف هذه الصدفة فتصبح جزء فعال فى عملى الفنى أو أحطم العمل بالكامل. ففى إعادة صياغة ما وجدته بالصدفة محولاً إياه لطريقة أسير على هديها إشباعاً لنفسى وشعوراً بالرضى، لكنه شئ مستحيل أن تختلق حادث أو صدفة لتحقق بها هدف آخر، فلم يتثنى لى الحصول على نفس الأثر إلا من خلال خامة الزيت التى يمكن التحكم فيها إلى حد كبير، ولكننى أميل إلى تمزيق التوال بالكامل لشعورى بأن العمل أصبح كحرفية ولا مشاعر فيه البتة، كما لو كان المشهد فى عقلى إضمحل فجأة ومن الصعب الحصول عليه مرة أخرى، أغلب الوانى بين السميك كخامة والخفيف منها وذلك بحثاً عن نوع خاص من الملامس[1].

إن مصورى "ما بعد الحديث" قد جعلوا من المصور جزء من اللوحة، فمشاعره وأهدافه امتزجت مع الشكل، فرجعوا للقديم وتأملوه بأكثر واقعية وأعطوه حس حركى وفراغى وضوئى. فالاتجاه الفكرى الحسى الحركى إمتد من المدرسة المستقبلية حتى ما بعد الحديث ولكنه إقترب إلى الواقع بصورة أكثر. أما الحس ضوئى، فكان ناتج فلسفة المدرسة التأثيرية ولكنه اصبح ذو كيان، فاللون له بريق قوى شفاف متضاد مع الألوان المتجاورة له فأصبح أكثر قرباً من الحقيقة عن المدرسة التأثيرية، أما الحس الفراغى فقد استغنوا عن المنظور ولكن من خلال الخامة وطريقة ترتيب الأشكال فظهر الفراغ أقرب إلى الواقع.

فالتقنية إذا لديهم هى مجموع الفكر والخامة والأسلوب لتحقيق موضوع ما، فأصبح التكوين من (جزء إلى كل) أو إنتشارى يوزع على السطح عرضياً أو طولياً، او يعمل المصور على تغيير شكل التوال مع إضافة خامات بديلة مستحدثة بإطلاق العنان والحرية

[1] Tina Grant, Joann Cerrito, Modern Art Critism, Gate Research Inc., London, 1993, P, 40

للمصور كسيد للموقف كله متحرراً من قواعد المنظور والنسب وحتى الخامات التقليدية والتقنيات القديمة باحثاً عما هو فريد وجديد.

فالفكر هو الذى يوجه التقنية حيث إنها ليست الهدف بذاتها فظهرت صياغات مختلفة، رمزية وغامضة، أو تشخيصية، أو صياغة إهتمت بالخامة فقط وتأثير الصدفة على العمل الفنى لإظهار جمال الخامة فى ذاتها، أما الاتجاه النقدى فيعمل على نقد الحاضر والحالة التى وصل لها الإنسان، وحتى الإلتزام بالتقنيات القديمة الإكاديمية شرع يقاومها ويعمل على نقيضها، كأن ينقد مثلاً الألوان الصاخبة فيرسم بالألوان الهادئة والعكس ينقد الألوان المتعددة فيرسم بالأبيض والأسود، كأن ينقد الرسوم التى أصبحت مثل الكاميرا فيعمل على هدم هذا المفهوم، فيؤكد على ضربات الفرشاة التى تعبر عن وجود الفنان وذاته.

هكذا فإن حركة ما بعد الحديث لم تكن وليدة الصدفة أو مفاجئة ولكن كان يوجد رواد عملوا على تمهيد الطريق أمامها وبخاصة تواكب وجودهم مع بداية الحرب الباردة وإنهيار السوق العالمية، وقيام وإنهيار دولة الإتحاد السوفيتى والإشتراكية، ونشأة السوق الأوربية المشتركة، ونزول أول إنسان على سطح القمر عام ١٩٦٩، وإنهيار العديد من المفاهيم والنظريات والقيم التى سيطرت على المجتمع وأساليب البحث لفترة زمنية طويلة. كذلك ظهور الفكر النقدى وتفتيح العيون للرؤية لعب دوراً هاماً فى الاستعانة بالإكتشافات الحديثة والآلات والمخترعات الحديثة، وأيضاً الاستعانة بخامات مثل الأيبوكس والألوان الفسفورية والأكاسيد المعدنية مثل البرونز والذهب وكسر الألماظ فى اللوحة بعد أن ظلت لخامة الزيت السيادة لعدة قرون، وعلى سبيل المثال لا الحصر المصور (سيجمر بولوك Sigmar Polke) كان يستخدم ألوان عضوية من خامات عضوية مثل: الترليوم، والأحجار نصف الكريمة، أو بعض المساحيق المتغيرة الحساسة الموجودة بالبيئة، مازجاً إياها فى خامة الزيت أو أى مزيج شفاف مطبقاً إياها على التوال الذى يرسم فوقها أو يطبع بالشاشة الحريرية أو يعمل على توال محس حيث يحضر السطح بنترات الفضة فيتحول السطح إلى فيلم حساس، ويعتبره المصور تحضيراً أولياً يعمل فوقه بخامة الأكليريك أو المواد العضوية بضربات فرشاة عريضة محملة بلون سميك[١] .

---

[١] Robert storr, Polke's Mind tattos, art in America Mag, U.S.A December, 1992 P. 70.

(جوان متشل Joan Mitchell ١٩٢٦ – ١٩٩٢) تميزت لوحاتها بضربات الفرشاة العنيفة واللون السائل والأثر الناتج عن إصطدامه بالسطح وهو تعبير واضح عن حالة إنفعالية خاصة متميزة بألوان شفافة مضيئة فى ذاتها متأثرة بفن "فان جوخ" و "هنرى ماتيس"، فتعلمت اللون من "ماتيس" والأسلوب من "فان جوخ" وتظهر تكويناتها كما لو كانت فى حركة دائمة متميزة فى بناء عضوى متكامل[1].

كل هذا ليؤكد المصور الحر فكرته محاولاً الوصول إلى حقيقة أفضل من الحقيقة القديمة الجامدة الآلية، فأصبح يخلط خامة الزيت بمواد أخرى مثل القش والخشب والرمل والجبس ومبشور الورق وخامة الإكليريك .... وغيرها بعد أن كان الأسلوب الأكاديمى يحتم على المصور أن يحضر الزيوت والأكاسيد بنفسه، التى ماهى إلا عملية طويلة تستغرق من الوقت والمجهود الكثير وذلك من خلال نسب خاصة، وخامات كان يصعب على المصور فى كثير من الأحيان الحصول عليها، ولكن تبعاً للإيقاع السريع للقرن العشرين والأزمات الاقتصادية والتوتر فى علاقات الدول بعضها البعض أصبحت الحاجة إلى إيجاد حلول سريعة وليدة اللحظة بخامات رخيصة وجديدة تترك أثر يكاد يكون صدمة للمشاهد كرد فعل للصدمات السياسية والاجتماعية والإقتصادية التى واجهتها البشرية فى الآونة الأخيرة.

فلم يعد للمصور أن يحتمل العمل فى لوحة لمدة شهور أو سنوات كما كان يحدث من قبل، ولكن الأمر إختلف فأصبح للمصور قدرة على رسم لوحة أو إثنان يومياً أو الحصول على مستنسخات عديدة من نفس اللوحة، كما لعبت وسائل الإعلام ووسائل الإتصال وغيرها من مستلزمات القرن الواحد والعشرون على سرعة وسهولة إنتشار المعلومات والتعريف بأحدث أعمال الفن التشكيلى فى سرعة مذهلة عبر العالم أجمع، وهذا جعل هناك تواصل فكرى وحضارى أدى إلى غزارة الإنتاج والبحث والتجريب فى مجالات الفنون التشكيلية المختلفة وبخاصة مجال التصوير.

---

(1) Klaus Kertes, Joan Mitchell, The Last Decade, Art in America, December, 1992, P.95, 96.

الخلاصة

إن المصورين هم أناس يستجيبون لما حولهم فيضعون ردود أفعالهم بأسلوبهم، أو الذين يحولون مشاعرهم وخيالاتهم إلى كلمات وأشكال. فهم يريدون تصوير ما يبهجهم وليس فقط تسجيل ما يفوض به لهم ليرسموه وهذا هو إتجاه التصوير الحديث. لذلك إذا كنا لا نعرف من أين يستقى المصور أفكاره فمن الصعوبة التعرف على محتوى رسومه ولماذا إختار هذه التقنية عينها، فمثلما قال "كاندنسكى" أن كل عمل هو وليد لحظته لذلك فالمصور يختار التقنية التى تتلائم مع عمله.

وإذا كنا نعرف القليل عن تاريخ الفن فى القرن العشرين سوف نلاحظ أن ما يبدو مختلفاً ما هو إلا خليط أفكار قديمة وأخرى حديثة، فنرى ما تم اقتباسه من الماضى وكيفية استخدامه، والجديد ومدى تعامل المصور معه لصنع مزيج جديد.

الضوء والفراغ والخامات الحديثة لعبت دوراً كبيراً فى ميلاد التصوير الحديث، ألوان جديدة من معادن ومواد كيميائية مثل: الكادميوم، الترامارين، الكروم، أصبحت فى متناول المصور، فالألوان نصف شفافة وشفافة، وذات كثافة ولمعان جعلت من الممكن رسم إنعكاسات وبريق الشمس والضوء كما لم ترسم الشمس من قبل. فإستخدم مصورى باريس بالمدرسة التأثيرية أمثال: "كلود مونيه"، و"كاميل بيسارو" و"الفريد سيسلى"، و "جورج سوراه" وغيرهم، مثل هذه الخامات الحديثة متجاهلين الأوان الترابية البنية والسوداء من صفحة ألوانهم (الباليت).

فالمصور يبحث عن تأثير ضربات الفرشاة السميكة لخلق ملمس للسطح على التوال الذى بدور الضوء أن يغير من تأثيراته. ولكن بعد الحرب العالمية الأولى تغيرت كثير من المفاهيم فى عالم الفن التشكيلى، ففى عام ١٩١٤ كانت بداية "السبرماتية" فى روسيا، والتى أعدت أفق جديد للتجريدية التى بدأها "كاندنسكى" منذ أربع سنوات خلت، فمفاهيم السبرماتية قريبة من الطراز الهندسى، بالنسبة لمجموعة ألمانيا أطلق عليها "دى ستيل" عام ١٩١٧. فقبلها بعام ظهرت الدادية بزيورخ وانتشرت ببرلين وهانوفر وكولن ١٩١٨ وبعدها بفترة تقبل المصورين والأدباء فى باريس ونيويورك هذه الحركات فأصبحت

عالمية أما التكعيبية فقد أظهرت أنه لا يوجد جزء غير هام فى اللوحة فكل بوصة مربعة يجب ان تكون لها علاقة بالمجاورة لها وللسطح. فمثل ضوء الشمس على الحقول والجداول والأشجار أصبحت موضع الأهمية الأولى للتأثيريين، كذلك الأشكال الهندسية بالنسبة لجماعة "دى ستيل" أدت إلى نمو الحركة التكعيبية وبالتدريج كلما ابتعد المصور عن التقليد والمحاكاة ظهرت لغة القرن العشرين الجديدة، فظهرت تشكيلية عرفت بعد ذلك بإسم التكعيبية، التأثيرية اللاتشخيصية، أو التعبيرية التجريدية وجميعهم يشترك فى نفس العوامل التى هى التعبير بلغة شخصية ولا يهم الشكل النهائى أو مدى محاكاته للطبيعة، ولكنه حوار متبادل بين المصور ولوحته.

إنتقل فى الثلاثينات العديد من المصورين ومعلمى الرسم من أوروبا إلى أمريكا للحياة بها او للزيارة، فأقاموا المعارض بمتحف الفن الحديث تحت نفقة السيدة جوجنهايم.

أما فى ألمانيا فقد اغلقت البارهاوس تحت الضغط السياسى فى عام ١٩٣٣، فلجأ العديد من مدرسيها إلى أمريكا ومنهم "ماهولى ناجى" وغيره،

أما الإتجاه الذى تم تنميته بالتعبيرية التجريدية نحو الخامة فقد أعلن عنه واعترف به كحركة تشكيلية موجودة بالفعل، فالأدوات التى اخترعها السرياليين والتى تم التوصل إليها عن طريق العقل الباطن أوجدت الميراث الذى أخذت منه العديد من الحركات التشكيلية تباعاً، فكلا من "جاكسون بولوك" و"وليم دى كوننج" تبنى إتجاه تجريبى أتاح له الفرصة لاكتشاف شعور جديد تواجد من الغموض والمفاجئة وجزئياً بتسليم ذواتهم بالكامل لإكتشاف خامات غير مستخدمة من قبل (بالنسبة لبولوك تقنية التنقيط والتعدية للخامات البلاستيكية المتاحة له، ولدى كوننج استخدامه للدوكو والكالسيوم)، أن المصور قد نمى أسلوبه الشخصى فأصبح شئ أكثر من اصداء للسريالية. فاهتمام بولوك بالخامات الجديدة ربما بدأ من عام ١٩٣٦ عندما إنضم إلى مجموعة "سيكوريوس" التجريبية بنيويورك، فاستخدم فى البداية البخاخة وفرشاة الهواء فى إنتاج أعمال توصف بأنها جميلة أكثر من تطبيقية، كذلك فى هذا المكان أصبح مستخدماً للألوان الزاهية الناصعة مستخدماً خامات بلاستيكية سريعة الجفاف ذات إرتباط بإيقاع العصر السريع. أما "دى كوننج" فقد كان يبحث عن الخامات الرخيصة بسبب سوء حالته الاقتصادية.

بالفعل إن الملامح الحديثة من استخدام تقنية التنقيط والخامات الغير جميلة والنوال الكبير الضخم هى علامات لتغيير مسار التصوير فى القرن العشرين بالكامل فأقامت قنطرة لسد الفجوة بين التصوير والعالم المحيط بالمصور، الذى منه استخدم خامته الحديثة، كذلك فالتصوير المجرد أصبح يعتمد على إتجاهين هما:

١- البدء بتبسيط الشكل مثلما فى التكعيبية.

٢- عدم الاعتماد على أى أشكال والبحث فى التعبير الذى تحققه الخامة فقط، كما فى تقنية التنقيط التى لازمت "جاكسون بولوك".

ما بعد الحديث:

- إن مصطلح ما بعد الحديث هذا فى البداية لم يكن مرتبطاً بالتصوير والنحت ولكن عام ١٩٧٠ استخدم كطريقة لوصف نوع جديد من العمارة كان بدوره نقد لطراز الباوهاوس العالمى.

ويمكن تقسيم حركة ما بعد الحديث جغرافيا حيث انتشرت فى ايطاليا وانجلترا والولايات المتحدة الأمريكية. وقد صرح فلاسفة الجمال أن هذه الحركة ردة أساسها حركة التحديث والبحث فى الخامة. ففى أواخر عام ١٩٧٨ بمتحف "ويتنى" بامريكا أقيم معرض بعنوان "التصوير الحديث" حيث قدمت صور غير تقليدية الشكل والمحتوى.

وكما كتب "ريتشارد مارشال" فى كتالوج المعرض أن المصورين تحرروا لدرجة تفصح عن اختيارهم للأشياء العضوية والتجريدية والفلسفية وطريقة تطبيقه الخامة، وهى خليط للعديد من المشاعر والأشكال والتجارب. فمصورى ما بعد التصوير الحديث — أينما كانوا — فجروا صدمة فى الثمانينات فكانت أشكالهم أكثر درامية.

أما مصورى ما بعد الحديث التعبيرين كان إهتمامهم الأول تسجيل الشخصية فى اللحظة مباشرة على السطح أكثر من اهتمامهم بالقواعد السالف ذكرها فى التصوير القديم.

واوضح "كيم ليفين" أن ما بعد الحديث قد نمت من خلال نفاذ فلسفة حركة التحديث، فمن الواضح أن التصوير اليوم يتأثر بأكثر من شئ متنوع فى آن واحد مثل: علمية التخليق والإبداع، والناحية الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وفلسفة وروح العصر والغيبيات الغامضة، فالمصور ينظر إلى الماضى مثل الحاضر باحثاً عن أشكال ومضامين تشبع ذاته وطرق للتعبير عن تكامل وجهة نظره في العالم الذى يعيشه فمصورى ما بعد الحديث قد إختاروا طرق متعددة للتعبير عن مشاعرهم وأفكارهم عن العالم المحيط بهم. ويمكن تصنيف صياغة التعبير الخاصة بهم فى إتجاهات هى:

١- صيغة رمزية.

٢- صيغة تجريدية.

٣- صيغة تعبيرية

٤- صيغة تشخيصية.

٥- صيغة نقدية.

٦- صيغة تناول الخامة فى العمل الفنى.

الوسائط

هى الخامات التى يستخدمها المصور فى عمله ويراها المشاهد. فبالنسبة للتصوير هى اللون والسطح المطبق عليه، ولكلا منهما خصائصه التى تميزه عن الآخر ومن الملاحظ مثلاً هو بهاء اللون ورونقه كذلك الحس الملمس الذى يخلقه على التوال.

فالوسيط هو بعض الخامات واللون والملمس الذى تخلقه، فكل جزئية من مواد الوسيط لا يمكن فصلها أو عزلها من الآخرى فتخلق جو متكامل شامل عندما تنظر إليه على التوال.

فخامة الزيت من الأنبوبة مباشرة جافة جامدة لذلك يتم خلط اللون بالتربانتين وزيت بذر الكتان، وهذه الألوان لها أسماء تدل على مصادرها فالبعض ترابى مثل: البنى العنبر - بنى السينا - الأصفر الأوكر، والبعض عضوى يستخرج من النباتات والحيوانات مثل: الأخضر والأزرق البروسى والبعض الآخر يتم تصنيعه فيكون أقل سمية

او ثباتاً او ارخص فى السعر. والمسحوق يمكن خلطه فى وسيط آخر من الزيت يجف عند تعرضه للهواء مثبتاً المسحوق على السطح. والألوان يختلف توقيت جفافها تبعاً للظروف الجوية المحيطة بها أو سمكها أو طريقة تصنيعها، كما يمكن استخدام مواد تسرع أو تقلل من زمن الجفاف.

تاريخ الزيت:

زيوت التجفيف والورنيش أو اللون ذاته قد تم التعرف عليه من قبل الزعم بأن "هوبرت" أو "جان فان إيك" قد اخترعاه عام ١٤٠٠، ولكن يوجد ارتباط بينهما بطريقة أو اخرى لاستخدام خامة الزيت فى التصوير، ولم تعلن أسرارهما التى اكتشفاها للإيطاليين حتى القرن السابع عشر حيث يوجد فرق كبير بين أسلوب التصوير الفلمنكى والتصوير بمدرسة فينسيا الذى هو أكثر من كونه إختلاف فى الطراز، بل هو الأثر الإيطالى الذى انتشر عبر اوروبا كلها كاسحاً الطريقة الفلمنكية السائدة فى ذلك الوقت ولكن فى القرن الثامن والتاسع عشر اختلف الأمر والطريقة. ففى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ازدادات المنتجات التجارية فساعدت على ظهور طرق تعبير جديدة، الذى كان نقطة الإنطلاق للمدرسة التأثيرية منها إلى المدارس الحديثة مؤكدة على ضربات الفرشاة وتطبيق اللون سميكاً، أو معبراً بالتطبيق المباشر للون على السطح وهو ما لم يعهد به فى الحقب السابقة.

فمن المهم توضيح أن طلاء الزيت ليس بخامة واحدة ولا يستخدم فى طريقة واحدة بذاتها ولكن العامل الوحيد المشترك هو استخدام الزيت كوسيط لخلط وربط ذرات الأكسيد اللونى ومساعدة الخامة على سرعة الجفاف، والعلاقة بين التنوع التقنى والبحث فى الخامة هو الميراث المعرفى لأسرار الخامة.

ففى الحقيقة أنه يوجد عملية تخصيب معقدة قد تمت بين المدارس التشكيلية المختلفة فى استخدام الخامة وطرق التعبير شجعت الرؤية والميلاد المعرفى لدى الرواد منهم. لذلك يذخر تاريخ الفن بالتنوع الهائل الذى أدى إلى نمو الطرز التشكيلية والتقنيات.

المكونات فى الخامة

خامة الزيت التقليدية تحتوى على مساحيق ممتازة مخلوطة بزيوت مجففة - مغلية ومركزة - أو مخلوطة بالزيت والغراء، وهو من تكوين المصور نفسه، إلا أنه يوجد مصانع الآن لتصنيع هذه الخامات فى أنابيب تختلف فى السعر والخامة من مصنع لآخر.

تاريخ الإكليريك:

خامة الإكليريك خامة جديدة هى رد فعل للتعمق فى تصنيع البلاستيك، والمصوران "ديجو ريفيرا" و "دافيد الفاروسيكوروس" من المكسيك هما مخترعى هذا النوع حيث اختبراه مع خامات أخرى عام ١٩٢٠ وتقدم "سيكوروس" بورقة عمل لمجلس الفنانين التشكيليين بأمريكا. وكانت النتيجة فى عام ١٩٣٦ أنه أقيم ورشة عمل للتجريب فى نيويورك حيث طلب من المصورين تصنيع هذه الألوان بأنفسهم، وعلى كل حال فإن خامات المصور الحديث قاعدتها البوليمرات ومستحلب كنمو للخامات التى تستخدم فى طلاء الأخشاب فى أمريكا الشمالية. والشركة الكيميائية (روم و هاس) قدمت أول منتج عام ١٩٥٣. إلا أنها لم تنتشر فى اوروبا إلا عام ١٩٦٠.

كما أدى التطور فى تكنولوجيا الألوان إلى الحصول على وسائط ومواد تساعد على تطور ونمو المنتج الجديد، ولكن مدى ثباتها وتحملها لظروف الجو والتلوث وغيرها من تطورات العصر الحالى مازالت تحت التجربة.

وخامة الاكليريك يمكن استخدامها كثيفة من الأنبوب مباشرة أو تخفيفها بالماء فتصبح شفافة مثل الألوان المائية، كما أنها سريعة الجفاف، وتستخدم بفرشاة الهواء والبخاخة وسكين الباليت والفرشاة، وتخلط بالرمل ونشارة الخشب ويمكن محوها بسهولة وهى مبللة ولكن متى جفت فيصعب إزالتها أو محوها.

كما يمكن استشفاف روح "ما بعد الحديث" من أعمال "راوول" و "ليشتستين" وذلك بكسر الحدود بين التصوير الهابط والتصوير المرتفع - فن القصور وفن العامة - ونقد الشخصية الفنية والمقدسات، حيث أجهدت حركة التحديث، فلم تعد تنتج علاقات أو تقدم العالم فى صورة يرضى عنها وتشبعه.

وما بعد الحديث هى فترة تاريخية بعد مرحلة الحداثة كطريقة جديدة للتفكير فى العالم بنظرة أكثر شمولاً وسعة فهى ليست تغيير إتجاه تشكيلى فقط. فمن القليل الذى كتب حتى الآن عن هذه الحركة اتضح وجود عدة صياغات تقنية مختلفة.

وفيما يلى بعض الصياغات التشكيلية التى اتبعها مصورى ما بعد الحديث فى أعمالهم الفنية:

١- صيغة رمزية ركزت على الرموز فى الأحلام أو فن العامة أو رموز الفنون الشرقية والمكسيكية القديمة.

٢- صيغة تجريدية تركز على الأشكال الهندسية والمجردة.

٣- صيغة تعبيرية، تركز على الأشكال والألوان فى تعبير.

٤- صيغة تشخيصية، تركز على تعبيرات الأفراد وعلاقاتهم بالأشياء والأفراد الآخرين.

٥- صيغة نقدية، تعبيرات نقدية لأشياء ذات صلة بالعالم المحيط بالمصور نفسه.

٦- صيغة تناول الخامة فى العمل الفنى حيث تم التركيز على أثر الخامة فقط على السطح أو تفاعلها مع ما حولها من خامات كيميائياً أو تشكيلياً.

فقد أضاف مصورى ما بعد الحديث من الخامات الجديدة مثل: الأكليريك، المستحلب، قش، صور فوتوغرافية، رمل، ورق، معادن، قماش،....الخ.

وهكذا نلاحظ مدى أهمية ما يلى بالنسبة لمعلم التربية الفنية حيث أن المعرفة التقنية هامة بالنسبة لأى مصور ودارس الفن ومعلم الفن المتخصص. كما أن التقنية وحدها بدون عاطفة باردة جامدة تنتج من خلال حرفنة وليس تعبير. فالتقنية ليس لها قاعدة يتفق عليها. فالبعض يعتبرها غاية بينما يعتبرها البعض الآخر وسيلة. ويساعد التجريب فى التقنية على اكتشاف طرق وخامات مختلفة تفيد فى التعبير الفنى وتعضده. وبالتالى الإتجاه الحديث فى الفن التشكيلى لم يعد قاصراً على التعبير بخامة واحدة أو أسلوب واحد فقط. فالطاقة التشكيلية تكمل من خلال إيمان الفرد بالحرية الكاملة والتصرف تجاه الخامات المختلفة فى العمل الفنى الخاص به مما يؤكد شخصيته. وعندما يلم المعلم بالأساليب التقنية والخامات المختلفة فأنه يبعث الثقة والأمان فى نفس

الطالب فينمو فى الطلاقة التعبيرية كرد فعل لثقته بمعلمه. فالمصور ومعلم الفن التشكيلى كالعالم الكيميائى الذى يبحث فى محتوى العمل الفنى ليس فقط تشكيلياً ولكن من خلال تجاربه الخاصة فى معمله الكيميائى باحثاً فى الخامات المختلفة ومدى تلائمها مع بعضها البعض وكيفية معالجة المشاكل المختلفة الناتجة من البحث فى الخامة. كما أنها مثير قوى فى ذاته يدفع إلى تكامل التعبير الفنى ويساعد على التنفيس كما كان أسلوب التعبير الخاص"بفان جوخ" هو العامل المنفث للضغوط النفسية التى يمر بها، وأخذ جوانب حركة ما بعد الحديث هو البحث والتعبير عن العامل النفسى بحثاً عن الراحة فى عالم مشحون بالضغوط والمشاكل. لذلك ضرورة الإلمام بالحركات التشكيلية المختلفة كمعين لمعلم التربية الفنية ودارسى الفن للوقوف على احدث التطورات التى تساعده فى التعبير بوعى وسعة أفق على اساس سليم. وأخيراً البحث فى الخامة يساعد على اكتمال عامل الإشباع النفسى والتأكيد الذاتى.

وحتى يتم إعداد معلم ناجح متخصص وطريقة تعليمية فعالة يمكن ان نتصور ما يلى:

١- إعداد ورش خاصة (Work shops) تزود بها الكليات المتخصصة لمساعدة دارس الفن لاكتشاف الخامة بنفسه تحت إشراف المعلم.

٢- تشجيع التجريب فى الخامة وذلك بتوفير الخامات اللازمة مثل الزيوت المختلفة والأكاسيد وأوانى دمج الأكاسيد وخامات أخرى مثل الرمل ونشارة الخشب والفلين ومبشور الورق... إلخ. فالخامة مثير فى ذاته لذا يجب توفيره للطالب.

٣- احترام طرق التعبير المختلفة ـ حتى وإن كنت أختلف معها ـ والنظر إليها كجزء من انفعالات الفرد وكيانه.

٤- تعلم التقنيات فى التصوير لا يجعل التعبير حرفى، بل يختزنه الفرد إلى الوقت الذى يحتاجه فيخرج هذا المخزون تبعاً للتفاعل بين العمل والموضوع والفرد.

٥- التوسع فى دراسة تقنيات التصوير يعمل على توسيع مدركات معلم الفنون ودارسى الفن.

٦- إتاحة الفرصة لطالب الفنون للتعبير بحرية مطلقة عن شخصيته من خلال تأكيده لذاته واحترام تعبيراته.

٧- البحث فى حركة ما بعد الحديث وتحديد العلاقة بينها وبين فن الطفل.

٨- البحث فى التراث واستخدامه فى وقت الحاجة وتطويعه ليلائم الوقت المعاصر.

٩- بعض الخامات لا تصلح لاستخدامها فى مجال التربية الفنية وبخاصة فى المدرسة الابتدائية والإعدادية لخطورة بعض الأكاسيد مثلاً لعامل السمية.

١٠- تزويد المكتبات المتخصصة بكتب التصوير الحديثة المعاصرة وخاصة الكتب التى تتناول الإتجاهات الجديدة للمعالجة التقنية.

١١- أن تشمل مناهج التربية الفنية بالمراحل التعليمية المختلفة فى مجال "التعبير الفنى" على انواع مختلفة من الخامات ولا تقتصر على الكولاج بالورق واللون فقط.

مراجع الفصل الأول والثانى

أولاً المراجع الأجنبية

- Arnason H. H.: A history of modern art, painting, sculpture, Thames & Hudson, 1985.
- Alloway Lawrence: Roy Lichtestein; Abbeville press, N.Y., 1981.
- Alloway Lawrence: Topics in American Art since 1945, Norton & Company Inc., N.Y., 1975.
- Barnity Jacqueline: Latin American Artists in New York Scince 1970, The University of Texas at Austin, U.S.A. 1987
- Buettner Stwart: American art theory (1945 – 1970), Uni research press, U.S.A. , 1981
- Back Werner Schmalen: Paul Klee, Teneves publishing, N.Y., 1986.
- Bellosi Luciano: Michelangelo Painting, Dolphin Art Book, Thames and Hudson, N.Y., 1989.
- Collins John: The art of scene painting, London, 1985.
- Cirlot Lorrdes: The key to modern art of the early 20th century, Tunbridge Wells, England, 1990
- Cummings Paul: Artists in their own words; st. Martin's Press: N.Y., 1979.
- Cheney Sheldon: The story of modern art; The viking press. N.Y., 1970
- Calvocoressi Richard: Kokoschka, Academy editions, U.K., 1992.
- Deliano Ignacio Gomez; Dali; academy editions, U.K. 1987.

- Davies Hugh & Sally Yard: Francis Bacon, Abbeville press N.Y., 1986,.
- Elskus Albinas: The art of painting on glass, Routledge Kegan Paul, London, 1981.
- Eastlake Charles Lock: Methods and materials of painting of the great schools and masters; Dover Publications, N.y., 1960
- Frey Tony God: The New Image Painting in the 1980s Phaidon, Oxford, U.K. , 1968
- Grant Tina, Cerrito Joann, Modern Art Critisism, Vol. 3, Gale Research Inc., London 1993
- Garr Giuseppe: Max Ernst; The Hamlyh publishing, U.K., 1968
- Gaugh Harous F.: Willem de Kooning; Abbeville press. N.Y., 1982.
- Grohman Will: Klee, Thames and Hudson, 1987.
- Herberts Kurt: The complet book of artists techniques, Thames & Hudson, London. 1959.
- Hunter sam: American art of the 20th century, Prentice Hall Inc., N. Y. 1973.
- Jardi Enric, Paul Klee, Academy editions, U.K., 1991.
- Johnson Ellen H.: American artists on art from 1940 to 1980, Harper & Row: N.Y., 1982
- Kissick John, Art Context and Criticism; Brown and Benchmark, U.S.A., 1993
- Lader Melvin P.: Gorky; Abbeville Press; N.Y., 1982.
- Lowenfeld Viktor: Creative and Mental Growth; The MacMillon company; N.Y., 1957

- Micheli Mario, Cezanne, Thames and Hudson, N.Y., 1989.
- Myron Robert: Modern Art in America, Growell Collier Press, London, 1971
- Marshall Richard: Jonathan Borofsky; Harry N.Abrams. Inc. N.Y., 1981
- Nelson Florencia: Latin American Artists in New York Post Modernist Links, University of Texas at Austin, U.S.A., 1987.
- North Percy: Max Weber (The last decade 1910 – 1920), High Museum of art; Atlanta; Georgia, U.S.A. 1991.
- Parramon Jose M.: Painting Figures in oil and acrylic; Watson Guptill, N.Y., 1991.
- Parsons Michael J.: How we understand art, Cambridge University Press, U.S.A. 1990
- Ratcliff Carter: Warhol, Abbeville Press, N. Y., 1980
- Rose Barbra: American art since 1900, Holt Rinehart & Winsto; N.Y., 1975.
- Roethel Hansk: Kandinsky, Hudson Hills press, N.Y., 1979.
- Stephenson Jonathan: The Materials and Techniques of Painting Thames & Hudson, U.k., 1989.
- Salemme Lucia A.: Color exercises for the painter.
- Seligman Patricia: Step by step art school (oil), Hamlyn, U.k., 1991.
- Seligman Patricia & Patricia Monahan: The Hamlyn step – by step course; Wendy Clouse, Hamlyn, U.K., 1991.
- Summer Suzan and Robert: Art in the eighties, Phaldon press limited, U.K. 1990
- Tomkins Calvin: Off the wall; Doubledag & Company Inc.,

Garden City, N.Y., 1980

- Triado Juan Romom: The key to painting, Search press. Tunbridge Wells, England, 1990.
- Timmons Virginia Gayheart: Painting: Ideas, Materials and Processes; Davis Publications, U.S.A., 1978.
- Visani Maria Cionini, Toulouse Lautrec, Thames and Hudson, N.Y., 1989.
- Varnedoe Kirk: What makes art modern, Thames & Hudson N.Y., 1990
- Varnedoe Kirk: Fine disregard, Thames & Hudson, N.Y., 1990
- Veliz Zahira: Artists techniques in Golden age Spain, Cambridge University press, London, 1986.
- Wilson Sarah, Matisse, Academy editions, U.K., 1992.
- Wilson Simon, Surrealist Painting, Phaidon, Oxford, U.K., 1982
- Wheeler Danial: Art since Mid- Century; Thames & Hudson. N.Y., 1991
- Yenawine Philip: How to look at modern art; a times miror comp., N.Y., 1991.
- Expressionism in Boston: 1945 – 1985, Decodova Museum Lincoln, Massachusetts Exhibition, U.S.A., 1986
- By Many Writers: Techniques of the great Masters of art, Published by New Burlington Books, 1989.

ثانياً: المراجع العربية:

- اميرة حلمى مطر: مقدمة فى علم الجمال، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٩.
- أحمد فؤاد تاج الدين: تكنولوجيا التصوير، محاضرات بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، بدون تاريخ.
- حسن محمد حسن، الأسس التاريخية للفن التشكيلى المعاصر، دار الفكر العربى بالقاهرة، ١٩٧٩.
- راوية عبد المنعم عباس، دراسات فى الفن والجمال: القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية بالإسكندرية، ١٩٨٧.
- زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٦.
- سعد المنصورى: الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، مكتبة النهضة المصرية بالقاهرة، ١٩٦٦.
- شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية فى فن التصوير، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٧.
- على عبد المعطى محمد: فلسفة الفن رؤية جديدة، دار المعرفة الجامعية بالإسكندرية، ١٩٩٢.
- على عبد المعطى محمد، جماليات الفن: المناهج والمذاهب والنظريات، دار المعرفة الجامعية بالإسكندرية، ١٩٩٤.
- فاطمة محمد حلمى، مصطفى عطية محيى، دارسة علمية لترميم وصيانة اللوحات الزيتية،، دار الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٢.
- مصطفى سويف: دراسات نفسية فى الفن، مطبوعات القاهرة، ١٩٨٣.
- محمد حماد: تكنولوجيا التصوير (الوسائل الصناعية فى التصوير وتاريخها) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٠.
- محمد على أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية بالإسكندرية، ١٩٩٢.
- محمود البسيونى: أسس التربية الفنية، دار المعارف بالقاهرة، ١٩٥٦
- محمد صدقى الجباخنجى، فنون التصوير المعاصرة، دار القلم للطباعة والنشر بالقاهرة، ١٩٦١.
- نعيم عطية، التعبيرية فى الفن التشكيلى، دار المعارف بالقاهرة، ١٩٧٨.

ثالثاً: المراجع المترجمة:

- ارنست فشر: ضرورة الفن، ترجم أسعد حليم، الهيئة العامة للكتاب بالقاهرة، ١٩٨٦.
- مصطفى الصاوى الجوينى، الفن والفنانون، روبرت جولد ووتر، ماركو تريفيس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فرع الإسكندرية، ١٩٨٦.
- هربرت ريد: الفن اليوم، ترجمة: محمد فتحى وجرجس عبده، دار المعارف، ١٩٨١.
- هربرت ريد: معنى الفن، ترجمة: سامة خشبة، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٤٩.

رابعاً: الموسوعات والقواميس

- Dagobert and Harry: Encyclopedia of the arts, Phlosaphical Library, N.Y., 1946.
- Edward Lucie – Smith: Dictionary of art termes; Thames & Hudson, N.Y., 1990
- Elizabeth Tate: The Ecnyclopedia of painting techniques, Macdonald, 1986.

خامساً: الأبحاث:

- عبد الفتاح على عبد الفتاح: الوسائل التقنية المتقدمة فى ترميم الأعمال الفنية فى مجال التصوير، رسالة ماجستير معتمد، كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، ١٩٨٧.
- فاروق وهبة الجبالى: دور الخامة فى التصوير، رسالة دكتوراه معتمدة، كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، ١٩٨٨.
- محمد أبوالمعاطى هيكل: تقنيات التصوير بين خاماته وطرقه، المؤتمر العلمى الرابع (الفن وثقافة المواطن)، المجلد الثالث، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، فبراير ١٩٩٢.
- محمد أبو المعاطى هيكل: النطاق الطاقى الأولى وآثاره بين الطبيعة والفن، بحث منشور بمؤتمر المنيا، : ١٩٨٩، ص ٢٦٥.
- محمد عبد العال: أثر التراث والتقنيات المتقدمة فى اسلوب التعبير للطبعة الفنية، رسالة دكتوراه معتمدة، كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، ١٩٨٩.

- محمد شاكر عبد الخالق: أثر البيئة على تقنيات التصوير، رسالة دكتوراه معتمدة، كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، ١٩٨٨.
- هدى أحمد زكى السيد: المنهج التجريبى فى التصوير الحديث وما ينظمه من أساليب إبتكارية وتربوية، رسالة دكتوراه معتمدة من كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٧٩.

سادساً المجلات

- David R. Henley: Affective Expression in post – modern Art Education; Art Education mag. U.S.A. March. 1991.
- Klans Keertes: Joan Mitchell the last decade; Art in America, December, 1992
- Laurie S. Hurwitz, Acrylics a New Kind of painting Emerges; American artist mag., September, 1994.
Marilyn Zurmuehlen: Post Modernist objects a relation between the past and present, Art Education, September, 1992.
- Robert Storr: Polke's Mind Tattoos ; Art in America mag., U.S.A., December, 1992.
- Steven Sheehon; American artist mag., March, 1993, U.S.A.
- جمال رفعت لمعى: نظرية التحديث فى الفن كمدخل لمدرسة مصرية معاصرة، جامعة حلوان، مجلة علوم وفنون، مارس، ١٩٨٤م

سابعاً: كتالوجات المعارض

- كتالوج معرض مقدم من العلاقات الخارجية بشتوت جارت عنوان: الفن فى الستينات أقيم بمجمع الفنون بالزمالك، ديسمبر، ١٩٩١.
J. Ruseler: Acrylic painting techniques, Technical information and applications by Talans Com. 1990

الفصل الثالث

التعـددية التقنيــة

كمدخل لتدريس التصوير

الفصل الثالث

التعددية التقنية كمدخل لتدريس التصوير

العلاقة بين نظرية التعددية الثقافية وحركة ما بعد الحداثة

اختلفت رؤية المصور التى ما هى إلا تعبير عن أفكاره وتصوراته تبعاً لعوامل متعددة تحكمت فيها مظاهر مختلفة، اجتماعية واقتصادية وسياسية ودينية وتكنولوجية وفلسفية فعكست تنوعاً وتعددية فى الإنتاج الفنى وللفن أنماط كأنماط الثقافة ولكل فن طابعه وفلسفته كما تتحرك سماته وتنتقل ملامحه فى فاعلية وديناميكية، وقد تتفاعل وتلتحم وتفرض نفسها فى الثقافات وفنون أخرى، عن طريق (الاحتكاك الثقافى Cultural Contact) أو ما يسمى (بالتحضر Acculturation) وقد يبقى (هامشيا Marginal) لا يستطيع أن يتكيف ويتفاعل كفن دخيل مع ثقافة أخرى أصلية وقد يذوب فيها ذوباناً فتضيع معالم الفن الدخيلة حين تحتويه سمات الفن الأصيل[١].

(والفن العالى يعكس مفهوم التعددية الثقافية كإطار للعصر والحضارة كوسيلة للتعبير عن التناقضات فى الرؤية بينما توحدت العهود السباقة فى رؤى كانت وقتها الحالى سمة تميز بها العصر) [٢] وهذا أيضاً ما يؤكده (برتراندرسل Russel) حيث أقر أن النسق الفكرى كله واحد لا تعدد فيه كأى كائن عضوى حى بالنسبة لأجزائه، ولكن بالنسبة للعلاقات الخارجية فقد نصل إلى نتيجة مؤداها: أن العالم مكون من حقائق متعددة متكاثرة يرتبط بعضها ببعض على أنحاء مختلفة، أى عالم متعدد يحتاج فى معرفته إلى مشاهدات وتجارب[٣].

إن الإنسان جزء من كل، هو المجتمع الذى بدوره جزء من كل، نتيجة لتجاور واختلاف المجتمعات تتكون الأمم، التى بدورها كلا أكبر هو الكون أو العالم الذى بدوره

---

(١) قبارى محمد إسماعيل، علم الاجتماع الثقافى، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٢، ص ٣٧٨.

(2) Diana Grane, the Transformation of the Avant-Garde, the University of Chicago, U.S.A. 1987, P. 142.

(3) زكى نجيب محمود، ثقافتنا فى مواجهة العصر، الهيئة العصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٢٦٤ ـ ٢٦٥.

يكون جزءاً من كل أكبر هو الفضاء الكونى... الخ. وبالتالى لا يمكن فصل الإنسان عن ماضيه أو الخبرة المتجمعة التراكمية من أحداث ومفاهيم ومعتقدات وتقاليد تؤثر فى شخصيته وكيانه، وبالتالى تنعكس على سلوكه الذى يظهر فى تلك الإفرازات الإنسانية المادية المنظورة، ويعد (نتشه Nietzche) أول من نادى بحداثة تقوم على تحليل ثقافة الماضى بعيداً عن الأسطورة، وذلك بدءاً من ثقافة العالم القديم. أما من يؤكده (شلفل Shilefel) أن الفنون القديمة ستسترد الحياة حتما فى حركة ما بعد الحداثة[1] حيث ان لحركة ما بعد الحداثة أفكاراً محددة وجديدة حول التاريخ والزمن والجغرافيا[2].

كما ويوجد العديد من وجهات النظر لفلاسفة ما بعد الحداثة تؤكد أهمية التاريخ ودراسة الماضى، فمن وجهة نظر (هال فوستر H.Foster) أن مصطلح ما بعد الحداثة لا يصف أسلوباً بعينه، بل يقسم التاريخ إلى فترات للربط بين ظهور ملامح شكلية جديدة فى الثقافة والحياة الاجتماعية. ويتفق معه (هنرى برجسون H.Bergson)، مصرحاً (بأن الإنسان بطبيعته يميل إلى النزعة المادية، فهو يميل إلى التفكير فى صيغة المكان، ولكن الزمان أمر جوهرى كالمكان فهو تراكم ونمو ودوام، وهذا الدوام هو استمرار تقدم الماضى الذى تتزايد أحداثه قليلاً إلى أن يتضخم ويكون المستقبل)[3].

ويتفق ذلك مع فكر عالم الجمال (شيللر Schiller) مؤكداً إنه (لا صورة بدون مادة تثريها بمضمونها...، ولا مادة بدون صورة تخلع عليها المعنى، فمفهوم الوحدة يقوم على تأليف وتركيب بين متعارضين، فالاختلاف هو طريقة للإئتلاف)[4].

وهنا فلسفات أخرى مرتبطة بفكرة ما بعد الحداثة أسهمت فى الفكر القومى المتميز للشعوب وفى ذات الوقت لا شعور المصور، ومنهم (ميشيل فوكو M.Foucault) الذى اعتبر انه من خلال تفكيك (المفاهيم Conceptions) يمكن أن نفهم الإنسان. ومصطلح "الذات" يساعد على التفكير فى الواقع الإنسانى باعتباره "تركيب"

---

(1) عفيفى البهنسى، من الحداثة إلى ما بعد الحداثة فى الفن، دار الكتاب العربى، دمشق، ١٩٩٨، ص ٨٥.

(2) السيد ياسين، التغيرات العالمية وحوار الحضارات فى عالم متغير، كراسات الأهرام الاستراتيجية، دار الأهرام، القاهرة، مارس ١٩٩٣، رقم ١٤، ص ٢٤ ـ ٢٦.

(3) مارجريت روز، ما بعد الحداثة (تحليل نقدى)، ترجمة: أحمد الشامى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤، ص ٢٩ ـ ٧٨.

(4) وفاء محمد إبراهيم، فريدريش شيللر فى التربية الجمالية للإنسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١، ص ٣٧.

Constraction وإنتاجاً لأنشطة دالة تجمع بين كونها متميزة ثقافياً ولا واعية فى عمومها. أما (شبنجلر Spengler) فيؤكد على الرجوع للماضى حيث يرى التقدم التكنولوجى نوعاً من موت الثقافة. و(جان بودريا Bodria) فيؤكد على الوضع الرمزى للأشياء عبر تاريخ المجتمعات البشرية[١].

وكرد فعل لهذه الفلسفات الحديثة أطلق فى أوائل الثمانينات على حركة تشكيلية فى التصوير والنحت أنتشرت فى إيطاليا وألمانيا وفرنسا وانجلترا وأمريكا (فن الصورة الجديدة The New Image) تميزت (بمزج العديد من المفاهيم والأساليب والخامات على الأسطح المتنوعة تجمع بين الحقيقة والخيال، الفكاهة والعمق، الأمور الجوهرية والأثرية، الروحية والميتافيزيقية، اللغز والمنطق، خامات رخيصة وأخرى ثمينة، إطلاق أسماء رخيصة على أخرى سامية عالية)[٢].

وكنتيجة لأن عامل الدمج الاجتماعى أصبح يتخطى حدود المكان وكذلك تداخلت مفاهيم اجتماعية حديثة فرضتها العوامل الاقتصادية المتفاوتة والتضاد الفكرى الذى أصبح ظاهراً واضحاً فى أعمال المصور الحديث، حيث استخدم ألواناً زاهية مع اخرى باهتة، أو حافة حادة مجاورة لأخرى عضوية، أو مجموعات من الأشياء والأشكال المرتبة وأخرى غير منتظمة مبعثرة فى عمل واحد، كذلك دخول الطباعة مجال التصوير وبخاصة الشاشة الحريرية فتم طباعة صور مثل: (الموناليزا) أو الممثلة (مارلين مونرو) أو الرئيس (جون كيندى) أو (ميكى ماوس)... وغيرهم من مشاهير التاريخ أو موضوعات الساعة أو من يفضلهم العامة، على أن يعاد صياغة اللوحة بإضافة الألوان والخامات المختلفة فبدأ البحث فى تقنيات تصوير مغايرة لما عرف من قبل.[٣]

هكذا فإن الإنسان أصبح هو المحور الأساسى الذى يرتكز عليه فكر الإنسان الفنان وفعله فى جميع نواحى الإنتاج الإنسانى، فهو الصانع وصاحب الفكرة والمنفذ لها والمستفيد منها ، فالفن سمة إنسانية يفهمها ويحسها ويتذوقها الإنسان فقط دون سائر المخلوقات،

---

(١) محمد على الكردى، الحداثة وما بعد الحداثة فى الفكر الغربى، مجلة إبداع، القاهرة، يوليو، ١٩٩٦، ص ٢٦ ـ ٢٨.

(2) Marlin Zumchlen; Post modernist objects a relation between the past & the present, Art Education mag, U.S.A., 1992, p. 11.

(٣) روز رأفت زكى، تقنيات تصوير ما بعد الفن الحديث لأثراء لتعبير الفنى، ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية ـ جامعة حلوان، ١٩٩٥، ص٥٥.

والإبداع التشكيلى بصفة خاصة هو نتاج تفاعل الإنسان والبيئة المحيطة وتداعيات أفكاره الناتجة من امتزاج عواطفه بمكنوناته الداخلية، (فجذور أى فكر إنما تستمد غذائها من بيئتها المحيطة حيث تربة العصر والبيئة)[1]، وهذا أيضا ما أكده (كلود ليفى شتراوس Cloude Leui-Strauss) انه توجد أعداد هائلة من أشكال الثقافة تختلف باختلاف الأفراد وتأثير المجتمع الذى ينشأ فيه)[2].

(فإن الهدف من العمل الفنى ليس وسيلة التسجيل ذاتها، وإلا دخلت محل التقليد ولكن توجد مؤثرات داخلية أخرى حلت محلها متصلة بالألوان والخطوط والأشكال منتجة مصادر داخلية للمشاهد أيضا وهى أكثر الوسائل تأثيراً وأعمق تعبيراً، فوسائل الاتصال المباشرة من بصر وشم وسمع تقود إلى نهاية الاتصال أو التواصل الفنى وهى المشاعر، فعاطفة المصور وانفعالاته تخلق جواً مغايراً لما قد يبصره فتنتج مادة تشكل منتجاً قريباً من الواقع ولكنه ليس الحقيقة ذاتها)[3] وهذا التطور فى الفكر والرؤية أدى إلى وجود المنطلق التجريبى الذى ساعد على ظهور أعمال الكولاج والرسوم الجاهزة والمطبوعة. وحركات تشكيلية مثل (التكعيبية والدادية والسريالية والتجريدية.... وغيرها من المدارس التى رفضت القديم متحررة من قواعده الجامدة ذات اعتماد ذاتى على مفاهيمها الخاصة، فمثلاً نتيجة للنقد الاجتماعى ظهرت نزعة (المينمال) التى بدور نقدها ظهر فن المفهوم إلى أن ظهرت حركة ما بعد الحداثة كنمو مرتبط بحركة التحديث[4].

وفيما يلى تحديد للمصطلحات الجديدة فى مجال الفن التشكيلى لنظريتى الحداثة وما بعد الحداثة.

التعددية الثقافية Cultural Diversity:

يختلف معنى التعددية الثقافية تبعاً لفلسفة الجماعة التى تتناولها، فإن أستخدامها فى علم الاجتماع يختلف عن الاقتصاد أو السياسة أو الأنثربولوجيا والفن، والمعنى الذى سوف نتناوله خاص بالتربية الفنية ويتمثل فى إنها فلسفة جديدة تتناول

---

(1) اليشياخواريرو، من أصول الحداثة إلى جذور ما بعد الحداثة، مجلة ديوجين، العدد ١٠٧/١٦٣.

(2) Howard Gardner, Art mind & Brain, Basic Books, N.Y.; 1982, p.39.

(3) Stewart Buttner, American art theory, (1945 – 1970), Uni Research Press, N.Y 1973, p. 3.

(4) Danial Wheeler, Art sincemid- century, thames & Huson, N.Y, 1991, p.4.

تدريس التراث الفنى العالمى بحيادية لطلاب الفن ومن أهم روادها (كالمرز) الذى نادى بالمفاهيم التالية:

١- تدريس محتوى تعليمى مختلف لمجموعات مختلفة من الطلاب.

٢- تعريف مجموعة من الطلاب لثقافات متعددة.

٣- العلاقات الإنسانية كمعين ثقافى تميزت به الفنون عبر الحضارات.

٤- بالرغم من التعددية والاختلاف إلا أن الفن التشكيلى يعمل على تأكيد مفاهيم الوحدة والتوافق[١].

ما بعد الحداثة Postmodernism:

حركة تشكيلية تعتمد على فلسفة التعددية ونظريات التفكك والتركيب والتنوع حتى لا تنتج أشكالاً تقليدية متكررة[٢]. بدأت فى أوائل الثمانينات فقد أطلق عليها (الصورة الجديدة The New Image)[٣] وصفها الناقد الأمريكى (ريتشارد مارشال) بأن لوحاتهم قد تضمنت العديد من الأساليب والخامات التى يطبقونها على أسطح مختلفة[٤] ويحدد (مايكل هيردتر) مرسم فنانى ما بعد الحداثة بأنه العالم[٥]. كما سوف يستند على بعض التعريفات التى أستخدمها المؤرخ (أرنولد تونبى) مثل:

المجتمع Society:

يتكون البناء الاجتماعى من مجموعة من الأفراد المختلفين وذلك لتكوين شبكة من العلاقات كخلايا تنمو متجاورة مترابطة وتتلاحم لتكون شخصية الفرد.

---

(1) f. Chalmers, ibid, p. 11.
(2) Http/Pilot. Msu. Edu/user/corcora 5 /essays/post (modemism. Htm/post) modernism.
(3) Edward Luicie-smith, Art in the eighties, phidon, Oxford, Uk. P. 109.
(4) Danial Wheeler, Art since mid-century, Thames & Hudson, Ny., 1991, p. 209.
(٥) مايكل هيردتر، عصر الفنان المهاجر، رسالة اليونسكو، سبتمبر ١٩٩٦، ص ١٦.

الثقافة Culture:

عادات سلوكية داخلية وخارجية من أفراد المجتمع بما فى ذلك العادات الموروثة، فهى تكرار لوحدات متكررة من التاريخ.

الحضارة Civilization:

هى إفرازات إنسانية متراكمة لثقافة ما كانت سائدة لفترة زمنية طويلة، ربما تكون قد انتهت فى الوقت الحالى، فكما صرح (كريستوفر داوسون) أن وراء كل حضارة رؤية ما تحدد المعايير الاجتماعية لعلاقات الأفراد والمعاملات التجارية وغيرها مما يحدد ملامح المجتمع الذى يعيش فيه جميع الأفراد[١] كما وتحتوى الحضارة على مجموعة من أنساق اجتماعية متعددة حيث فى الحضارة الواحدة العديد من الثقافات[٢].

التراث الفنى Artistic Tradition:

هو استمرارية لأسس ومفاهيم فنية تعتمد على خبرات متراكمة ومتوارثة[٣].

التقنية Technique:

هى قدرة الفنان على تشغيل الوسيط بنحو ملائم للوصول إلى تأثير تعبيرى. أى قدرة المصور مثلا على استخدام أدوات العمل وخاماته استخداما يجعلها تحقق الغرض منها.

التعبير الفنى Art Expression:

هو التحرر الإنفعالى من خلال الفن نتاج مشاعر الفرد وافكاره معلنة فى العمل الفنى[٤].

---

[1] Arnold Toynbee; A study of history; Thames & Hudson; London; 1995; p. 43.
[2] Marcel Danesi, Analyzing cultures; Indiana University Press; USA., 1999; P. 23
[3] H.W. Fowler; The concise Oxford Dictionary; the Clarendon Press, UK., 1976.
[4] Edward Lucie- Smith, Dictionary of Art Termes, Thams and Hudson, N. Y.,

مفاهيم ما بعد الحداثة فى بعض أعمال التصوير فى التراث الفنى للحضارات القديمة

مقدمة:

اعتمدت حركة ما بعد الحداثة على استعادة الماضى وذلك بالرجوع إلى التراث الإنسانى للحضارات المختلفة لنتعلم ونتطور، وقد أعتمدت جميع فروع العلوم الإنسانية على هذه الأيديولوجية ـ طريقة الفكر ـ إذ أنها تبحث عن الإنسان وطريقة تفاعله مع البيئة والظروف المحيطة وأسلوبه فى التغلب على المشكلات التى تواجهه حتى يتمكن من التكيف مع المجتمع لتحقيق الرفاهية والتعايش السلمى. وذلك بعد أن فقدت الثقة فى الحداثة التى كانت ممتلئة بالشعارات وإطلاق العنان للفرد ليحقق ويبحث عن ذاته، فكان لابد من وقفة لاستعادة التوازن ومراجعة العديد من المفاهيم مثل: العدل والخير والمساواة الاجتماعية والرجوع، وللبحث فى مفاهيم الحق والخير والجمال، واستعادة ذكرى المدينة الفاضلة التى تحتوى على جميع اللغات والجنسيات ويتحقق فيها الشباب الدائم والحيوية التى ما هى إلا مطلب بحثته جميع الحضارات. أى أنه حلم أو أسطورة أو رمز يبحثه الإنسان عبر البشرية منذ فجر التاريخ.

التراث الفنى كمصدر للرؤية:

إن التراث الفنى هو الترجمة الملموسة والمادية لمفاهيم وأفكار وعادات وتقاليد... أى ثقافة مجتمع ما فى زمن ما، وتفرض نوعاً معيناً من الرؤية يعرف بالهوية. (فالتراث هو الهوية الثقافية للأمة، والتى من دونها تضمحل وتتفكك داخليا)[1].

وهذا التراث خاضع للكثير من التغيرات الشكلية والوظيفية، يصطبغ بصبغة الاختراع، حتى يتلاءم الفرد مع الكون المحيط به، فمثلاً هنود أمريكا بخاصة هنود المكسيك وأمريكا الوسطى وبيرو، قد توصلوا إلى طرق لتربية النبات وتصنيع المعادن والكتابة والتقويم... الخ بشكل مستقل عن حضارات العالم القديم فى ذلك الوقت، وما حدث بعد الفتح الكولومبى عام ١٤٩٢ أن دخل الكثير من اختراعات العالم الجديد إلى

---

(١) محمد عبد العال عبد السلام، الهوية الثقافية الفنية وتحديات العصر، مؤتمر جامعة الإسكندرية كلية الفنون الجميلة، بعنوان:
الفن والثقافة وآفاق القرن ٢١ ، ٢ ـ ٥ أكتوبر ١٩٩٥، المجلد الأول، ص ٤٤٩.

ثقافات العالم القديم وتكاملت معها، وهذا التغير الثقافى خاضع لعمليتين هما: الاختراع والانتشار، ويشير (محمد الجوهرى)[١] إلى أن هناك أربعة اختراعات أدت إلى سلسلة ضخمة من التغيرات الثقافية وهى:

الورق والطباعة مما أدى إلى إنتشار المعرفة، ثم البارود ثالثاً ـ الذى ساعد على قيام دول استعمارية عظمى، ورابعاً البوصلة التى أدت إلى تسهيل الملاحة وتقدمها وما ترتب على ذلك من عصر الاكتشافات والتجارة الدولية والاستعمار.

مما سبق يمكن أن نخلص ببعض العوامل المؤثرة فى تفكير ورؤية المصور المعاصر وهى كما يلى:

١- الانتشار المعرفى وتداخل الثقافات.

٢- الثقافة العلمية والتكنولوجية والتطور المعرفى السريع ونظم الاتصالات.

٣- الاكتشافات الأثرية والتى أدت إلى بعث الحياة للحضارات المفقودة والمجهولة.

٤- التعددية الثقافية كسمة من سمات العصر الحالى.

ما بعد الحداثة والحضارة:

بالاستناد على دراسة إحدى وعشرين حضارة مثل الحضارة الرومانية والبابلية والصينية والأزتيكية وغيرها لاحظ المؤرخ (أرنولد توينبى Arnold Toynbee) (أن الحضارة التى أنهارت تحتوى على التعددية، تجمعهم حالة عقلية تقبل التناقض بوعى أو دون وعى)[٢] حيث نلاحظ صراع الإنسان للبقاء نتيجة لتغير الظروف من حوله فيسعى ليسكن فى بقعة أخرى ثم يبدأ مرحلة الاكتشاف ثم الاستقرار ثم التوسع والدخول فى صراع مع الجيران، ثم الاندماج أو الانفصال أو الانهيار لتتكون حضارة جديدة.

فالحضارة هى ثمرة كل جهد يقوم به الإنسان لتحسين ظروف حياته، سواء كان هذا المجهود المبذول مقصوداً أم غير مقصود، وسواء كانت الثمرة مادية أم معنوية. وهذا ما توصل إليه (توينبى) أن حركة التاريخ لا تعود إلى البيئة الجغرافية ولا تعتمد على

---

(١) محمد الجوهرى، التغير الاجتماعى، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٢، ص ٤٢٠.

(2) Gene Edward Veithi; postmodern times;.Cross way books; Wheaton Illinois; USA; 1994; p.44.

الأجناس، وإنما هى نتيجة موقف الجماعة وما يقابلها من تحديات ونوع ردها عليها أو استجابتها له)[١].

وتغيرت لفظة الثقافة فى الفترة الأخيرة كنتيجة للأنفجار المعرفى والانتشار والانفتاح الثقافى عدة مرات، حيث كانت (تعنى الفترة من ١٧٨٠ – ١٩٥٠) اتجاه النمو الطبيعى إلى أن أصبحت لفظاً مستقلاً يدل على:-

١- حالة أو عادة عقلية عامة، ترتبط إرتباطاً وثيقاً بفكرة الكمال الإنسانى.

٢- الحياة العامة للتطور الفكرى فى مجتمع بأسره.

٣- الكيان العام للفنون.

٤- طريقة شاملة للحياة مادية وعقلية وروحية[٢].

وبالتالى فالإنسان يحتاج إلى لغة للتواصل والتفاهم مع من حوله، يحتاج إلى أدوات وملابس للتفاعل مع بيئته، وهنا يمكننا أن نستشهد بقول (كلوديفى شتراوس) بأن (فرصة الثقافة فى توحيد مجموعة الاختراعات والابتكارات المتنوعة والتى نصفها بكلمة الحضارة تتوقف على عدد وتنوع الثقافات الأخرى التى تصنع معها فالمساهمة الحقيقية للثقافة لا تتمثل فى قائمة الابتكارات التى انتجتها بذاتها بل فى إختلافها عن غيرها)[٣].

وبدلاً من التعميمات الثقافية المقارنة القائمة على فكرة تماثل الخط التطورى الذى تقطعه المجتمعات المختلفة - وهى تعميمات كانت سائدة فى القرن التاسع عشر - نجد (لوماكس Lomax) يعترف بوجود قدر من (التعددية الثقافية)، أى وجود ثقافات متباينة تخضع كل منها فى تطورها لقوانين وتعميمات متباينة بالتالى.

ويسلم كذلك بالمفهوم الانثربولوجى المحورى الذى تقوم عليه فكرة التعدد الثقافى وهو أن كل ثقافة تنطوى على أنواع من التناغم الداخلى والأسلوب التعبيرى الخاص بها[٤].

---

(1) حسن مؤنس، الحضارة، عالم المعرفة، الكويت، سبتمبر ١٩٩٨، ص ١٠٥.

(2) رايموند وليامز، الثقافة والمجتمع، ترجمة: وجيه سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ١٩٨٦، ص ١٠.

(3) كلودليفى شتراوس، العنصر والتاريخ والثقافة، رسالة اليونسكو، مارس ١٩٩٦، ص ٣٠ – ٣١.

(4) محمد الجوهرى، علم الفولكلور، جـ ١، دار المعرفة الجامعية، بالإسكندرية ١٩٨٨، ص ١٦٨.

ونظراً لأن الفنون أصبحت مصطلحا شاملا لأساليب التعبير الإنسانى المختلفة، نجد فى معارض الفنون لوحات تصويرية أرفقت بجانبها قطع شعرية أو قصة أو لوغاريتمات مكتوبة أو أمثال شعبية بعدة لغات وغيرها، تندرج تحت اسم (الفولكلور) الذى يعبر عن أسلوب حياة الإنسان وليس شعباً بذاته، وتعد الأسطورة والرمز واللغة إحدى المحاور الهامة التى أستندت عليها هذه الحركة التشكيلية المعاصرة، فلم تعد اللوحة تلك التحفة التى تتزين بها الجدران بين قطع الأثاث المختلفة، أو تلك التى توضع فى مكان أو دور العبادة لتستثير الرهبة والخشوع فى النفس الإنسانية، ولكنها تلك الإفرازات الإنسانية المعبرة عن فكر ومشاعر إنسان ليرسل رسالة ما لإنسان آخر متلقى ليتعاطف معه أو يشاركه فى حل قضية ما، أو ليستثير بعض الرموز المتعارفة لدى البعض لنقل مفاهيم قد تكون على نطاق ضيق من البشر أو مجتمع أو أمة ما.

وقد قدم عالم الأنثربولوجيا الغربى (كلودليفى شتراوس) منهجا للتحليل البنائى للنصوص الفولكلورية، قائمة على النظرية اللغوية، حيث أقترح اتجاهاً جديداً فى تفسير الأساطير، فقد كانت المدارس القديمة تحاول دائماً التوصل إلى بعض الاستنتاجات من واقع المقارنة المبسطة بين الأساطير والثقافة التى نعيش فيها، فكانت الأساطير فى نظرهم إما تعكس وقائع الثقافة أو تشوهها، ولكن (شتراوس) أعتمد على البناء المنطقى الموجود داخل العقل الإنسانى.[1]

فالأسطورة نمت كوسيلة تعبير تتناسب مع البنية العقلية للإنسان فى عصور نشأته الأولى فى أحضان الطبيعة، فالدائرة التى يعيش فيها الإنسان أشتملت على عدد من الكائنات الطبيعية أو قوى متناقضة تجمع بين الخير والشر للإنسان وقد كون الفرد مع هذه الكائنات الطبيعية عائلة واحدة، وارتبط معها فى علاقات فى لغة طبيعية كانت الأسطورة وسيلتها المناسبة، وهكذا كان لمبدأ التعددية أساساً فى الفكر الإنسانى، (فتعدد الآلهة استجابة إنسانية لتعدد عناصر الطبيعة فى وقت لم يكن العقل الإنسانى قد توصل إلى وسائل عقلية للسيطرة على الطبيعة ومع التطور التدريجى للتحكم العقلى فى

---

[1] Marcel Danesi & Paul Perron; Analyzing cultures, Indiana University Press; USA; 1999; p. 255

الطبيعة وعناصرها، بدأت تقل تدريجياً درجة تقديس الإنسان للطبيعة، وبدأ العقل يبحث عن القوة المتحكمة فى الطبيعة.[١]

وقد عرف (ارنست فيشر) الأسطورة بأنها (التاريخ الذى لا نصدقه، بينما التاريخ هو الأسطورة التى نصدقها)[٢]. ففى القرن التاسع عشر بدأت الأسطورة تصبح مادة للدراسة الجادة، حيث أعتنق فكر انحدار الأسطورة من القصص الشعبى الذى طمس التاريخ معالمه ثم تدرج الأمر لتصبح أساساً فى دراسة فقه اللغات وتحليلها. ويمكن لأى باحث أن يلاحظ تماثلاً عجيباً بين أساطير مختلفة الأجناس، حتى أدى ذلك بالبعض إلى الزعم بأن الأسطورة هى سجل لإيمان الشعوب البدائية والسحر واسترضاء آلهتهم بالطقوس. هكذا يمكن وصف الأسطورة بأنها مظهر لمحاولات الإنسان الأولى كى ينظم تجربة حياته فى وجود غامض خفى إلى نوع من النظام المعترف به.

أساس تفسير الأسطورة والرمز:

يتميز الإنسان منذ طفولته بالخيال الذى يتم من خلال عمليات عقلية، مثل: التصور والتركيب، وهذا ما جعل الإنسان البدائى يسبغ الأشياء المادية المحيطة به بصفات إنسانية لها نفس خصائصه وملكاته، فكانت قصصه تشتمل على حيوانات وأشجار وصخور، تفكر وتتكلم وتتصرف كما لو كانت بشراً. وكان لابد من حدوث تقدم فى العلم والمعرفة لوضع نهاية لهذا الأسلوب فى التفكير. ورغم ذلك ما زال الشكل الذى أتخذته تلك القصص موجوداً فى الأدب الشعبى فى كل العالم، وبخاصة لأن الشكل القديم للقصة كان الغرض منه تعليم الأخلاق وبث الفضائل.[٣]

فالأسطورة بهذا المفهوم هى قصة تخدم هدفاً اجتماعياً، حيث تساعد الأفراد المختلفين للتوافق معاً لتكوين مجتمعاً متكاملاً، فهى أداة لتوافق الفرد مع المجتمع ليتوافق مع البيئة والكون المحيط به، فهى تهتم بعلاقة الفرد مع الآخرين وعلاقتهم مع الطبيعة من حولهم والقوى الخارقة أيضاً المتحكمة فى هذا الكون. حيث تعرف الفرد بواجباته نحو الآلهة، الأفراد من حوله، التاريخ ومن هم فى منصب أعلى،.... الخ.

---

(1) محمد حسن خليفة: الدين و الأسطورة مجلة إبداع العدد (١٢) ديسمبر ١٩٩٧، ص ١٨.

(2) ارنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ١٢٥.

(3) Water A. Elwell; Evangelical Dictionary of theology; Barker Book Home; Michigan; 1991; USA; p 747.

ومن الأمثلة الشائعة للأساطير ما يلى:

١- أساطير النبوة Prophetic Myths.[1]

٢- أساطير خاصة بالأرواح Myths of disembodied intelligences.

٣- الحظ (البخت) (أساطير عن النصيب/ الحظ/ الثروة) Myths of fortune.

٤- نباتات تفكر - حيوانات تتكلم - جنيات وأرواح أرضية Neopagan Myths.

٥- القوى الخارقة - ما وراء الطبيعة والبصر Pseudoscienifie Myths.

٦- قوة الشفاء Healing Myths.

٧- كائنات من كواكب اخرى وعوالم اخرى Technological Myths.

وقد اجاب بعض الدارسين عن تشابه أساطير المصريين مع الهنود والفرس والصين والإغريق واليونان وغيرهم بأن (الجنس البشرى كله قد نشأ أول ما نشأ فى مكان واحد ثم تفرق، وارتحلت معه معتقداته وأساطيره. ويذهب آخرون إلى أن حياة الإنسان لم تظهر فى مكان واحد بل فى أمكنة متفرقة، ولكن قامت بين مختلف هذه الأوطان علاقات ثقافية هاجرت معها الأساطير وسواها من عناصر التراث القديم من أمة إلى أمة، وكل أمة شكلت أساطيرها حسب ظروفها الطبيعية ذاتها، كما تباينت تفاصيل أساطير الأمم تباينت ايضا أشكال أساطير الأمة الواحدة.[2]

هكذا فما الأسطورة إلا تجسيد للفكر والخيال الإنسانى الذى يظهر فى تفاعلاته اليومية، فيطلق بالتعبير اللفظى مثلاً تشبيه الإنسان بإحدى صفات الحيوان أو غير ذلك. (فالأسطورة بالرغم مما تحتويه من عنصر الخرافة: مخلوقات غريبة، وقائع مستحيلة تصبح... اكثر فاعلية فى الكشف عن الوضع الإنسانى وأشد ملامسة لأغوار النفس البشرية من الأحداث الواقعية).[3]

فكما كانت الأسطورة محاولة من الإنسان لتطويع الطبيعة وظواهرها المحيطة به كان الدين هو التطور الطبيعى للسحر وما صاحبه من طقوس... وخلق رموز، فقد كانت هذه البدايات هى أولى الخطوات نحو ظهور (الطوطم) وهو الرمز الذى يمنح الإنسان القوة،

(1) Irving Hexham & Harla Poewe, understanding Cults: William Eerdmans pub; Michigan: 1986; USA; p 25 – 28.

(2) سليمان مظهر، أساطير من الشرق؛ مجموعة الألف كتاب، القاهرة ١٩٥٨، ص٦.

(3) يحيى عبد الله، ميديا أو هزيمة الحضارة، عالم الفكر، الكويت، أكتوبر ١٩٨١، ص ٧٤.

وقد أخذ الطوطم شكل الحيوان أو النبات، وتدريجياً أصبح لكل عشيرة أو قبيلة طوطمها الخاص والذى تحول تدريجياً إلى تعبده، وتقام له الطقوس وقواعد العبادة والأناشيد، وهكذا ولدت الأسطورة التى هى فى الحقيقة شكل من أشكال العلم ولكن فى صورة بدائية... فظهرت أولى نظريات العلوم التى حاول بها الإنسان أن يفسر العالم وظواهره.[١]

ومن هنا تتضح بصورة أعمق علاقة الإنسان بالطبيعة كجزء فى كل، فتارة يظهر هو المسيطر واخرى تتغلب عليه فى صراع دائم، فأتخذ آلهة على صورة قوى الطبيعة المختلفة، فتمثلوا الشمس والقمر والسماء وأقاموا الاحتفالات فى مواسم البذور والحصاد والفيضان رمزاً للتجديد والإخصاب.[٢]

مما سبق يمكن أن نخلص بما يلى:

١- الأسطورة هى رمز لحقيقة فلسفية قديمة يمكن الوصول إليها عن طريق دراسة الأسطورة وتحليلها مع مقارنتها بالظروف البيئية والتاريخية التى نشأت فيها.

٢- الأسطورة هى انعكاس لعمليات وظواهر طبيعية يستطيع الإنسان القديم تفسيرها كظواهر الحمل والولادة ودورة النبات والزلازل والبراكين والفيضانات ومواسم القحط، وغيرها مما دعا به لتقديسها ونسج العديد من الروايات حولها.

٣- الأسطورة هى انعكاس للظروف النفسية التى يحياها الإنسان من خلال احتكاكه بالبيئة، وفى حالة فشله فى إحداث هذا التوافق تظهر الأسطورة كنوع من التعويض لهذا الفشل.

٤- الأسطورة هى وصف وسرد لحقائق ومواقف وأحداث تاريخية موغلة فى القدم، وذات طابع منفرد، وبمرور الزمن تتحول هذه الحقائق إلى أساطير.

مما سبق سرده ومن الإطلاع نلاحظ أنه هناك من أرجع الأساطير إلى أنها كانت قصصاً تاريخية لأشخاص حقيقيين ثم بالإضافة والحذف والأساليب البلاغية تحولت الحقيقة إلى أسطورة خيالية تتناقلها الأجيال، أو هناك من ارجعها إلى الكتب المقدسة كقصص مشتقة منها مع تغيير فى اسماء أبطالها، وهناك من افترض أن الأساطير رموز

---

[1] حسين الشيخ: تاريخ حضارة اليونان والرومان، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٧، ص ١٥٨، ص ١٧١.

[2] ثروت عكاشه الإغريق بين الأسطورة والإبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٤، ص ٤٢٨.

احتوت على بعض الحقائق الأدبية أو الدينية أو الفلسفية أو الوقائع التاريخية، للتعليم وإرشاد الأجيال الجديدة، وهناك من أرجع الأساطير إلى تشخيص العناصر وتسلط الكائنات الخارقة على مختلف مواد الطبيعة التى هى أساس للتركيب الكونى وهى: الماء والهواء والتراب والنار، وأى كان التأويل والتفسير فإن ذلك لا يمنع من استخدام الإنسان للرمز كسمة خاصة به، ففى البداية كان يرسم الصور التى أصبحت فيما بعد كرموز ثم حروف لها صوت وشكل، واليوم على ما يبدو نعود إلى الصور، فاللغة المصورة أصبحت ذائعة الصيت فى كل العالم، حتى يمكن قراءتها فى جميع الثقافات، وقد عمل الإنسان القديم على التعبير عن العناصر الأساسية للكون فى زخرفة مثلما يلى:

الماء eeeeeeeeee

الأرض

النار

الهواء (١)

وتتفق قبائل (البانتو) فى مجتمعات غرب أفريقيا فى أربعة مفاهيم عن الكون وهى:

١- مفهوم (مونتو Mu-ntu) أو الكائن البشرى (أى الإنسان).

٢- مفهوم (كينتو Ki-ntu) ويقصد به الأشياء المادية.

٣- مفهوم (هانتو Ha-ntu) الذى يشير إلى مقولتى الزمان والمكان.

٤- مفهوم (كونتو Ku-ntu) الذى يقصد به مقولة الحالة أو الكيف.

ولمزيد من التوضيح: فالرجل والمرأة (مقولة مونتو: الإنسان)، والكلب والحجر (مقولة كنيتو: الأشياء المادية)، والشرق والأمس (مقولة هانتو: المكان والزمان) والجمال والضحك (مقولة كونتو أو الحالة)، وكلها قوى وليست مجرد جواهر مادية، فلذا فهى على هذا الأساس ترتبط بعضها ببعض وتقوم بينها صلات وعلاقات متبادلة. والأساس الأول

---

(1) J.E. Cihot; A dictionary of symbols; Routedge; London; 1990 P, 246, 299, 304.

الذى يؤدى إلى قيام هذه العلاقات هو الجذر (NTU) المشترك بينها جميعاً باعتباره هو القوى الكونية التى تتغلغل فى كل شئ، ففى مركز هذا الكون بكل مكوناته وظواهره ومظاهره يقف الإنسان الذى هو مقياس كل شئ[1]

فالكون بالنسبة للإنسانية لغز غامض، وما هذه الماندلة البوذية الهندسية إلا أكثر من صورة تجريدية للعالم الميتافيزيقى، حيث الحركة والديموية للكون نجد بين عجلتها حقيقة الروح والمادة. (والمانده مصطلح هندى معناه الدائرة. ويقال أنها أنتقلت للهند من التبت فى القرن الثامن ق.م. حيث تم زخرفتها واستخدامها كوسيلة للتأمل والتركيز كمساعد لحالة عقلية لتدفع روح الفرد للمضى قدماً فى طريقة للإرتقاء من الحالة المادية العضوية إلى الهندسية، فهى عبارة عن تربيع للدائرة، وقد استخدمت فى الفن الصينى والفن المكسيكى بزخارف مختلفة).[2]

وهنا نلاحظ أشتراك جميع الحضارات فى مفهوم جهات الأرض الأربعة حيث يظهر هذا واضحاً فى مخطوط أو خريطة للعالم أو الجهات الأربعة للكون وهى مدونة على جلد الأيل ترجع لحضارة المكسيك (١٢٠٠ – ١٥٢١) بالمكسيك. فالجزء الأعلى يمثل الشرق (جانب الضوء) والجزء الأدنى (جانب النساء)، وإلى اليمين يوجد الشمال (جانب الموتى) وإلى اليسار يوجد الجنوب (جانب الشوك) المقترن بإله المطر، أما فى الوسط فيوجد إله النار.

وفى الفن الصينى يظهر فى رسم بأحد كتب الطب القديمة مجموعة من التنانين تمثل الحركات الخمسة أو العناصر المادية الأكثر إنتشاراً فى الطبيعة مثل: الخشب والنار والتربة والمعادن والمياه، وتوازنها يجعل الجسم فى حالة جيدة.

أما رمز (الين واليانج) فقد رسم فى شكل سمكتين فى دائرة، إحداهما بيضاء والأخرى سوداء، فى تبادل وحركة توضح التفاعل بين هذين المبدأين المتكاملين فى الفلسفة الصينية. حيث أنه من المعتقد له المحافظة على انسجام الكون والجسم الإنسانى الذى يحتويه على كل من الذكر والأنثى، الخير والشر، السالب والموجب.

---

(١) احمد أبو زيد، مفاهيم فلسفية فى الثقافات الأفريقية التقليدية، عالم الفكر، الكويت، إبريل ١٩٨٨، ص ٥٤.

(2) J.E. Cihot A dictionary of symbols; Routledge; London; 1990; P. 199.

والرسوم القديمة لمخطوط صينى يوضح بعض الفلاسفة يحملون مخطوطاً من الحرير مرسوماً عليه رمز (الين واليانج)، حيث يعنى: الذكر والأنثى، الوحدة والاختلاف، النظام واللانظام، ويظهر فى حركة حلزونية ديناميكية الكون. فاليانج يشير إلى الديناميكية والتفاعل، بينما (الين) رمز للجهود والإيجابية.

جهات الأرض الأربعة، حضارة المكسيك (١٢٠٠ – ١٥٢١) مخطوط مدون على جلد الأيل، متحف الإنسان، باريس (عن أرنولد توينبى ص ١٣).

أما الرسم الذى يمثل ميلاد الحضارة فى الفن البوذى الهندى، يشير إلى حركة دائمة متمثلة فى تلك البيضة المخصبة، كمفهوم للنمو والتطور. ففكرة الإنسان (الكينونة) النقية يجب كسرها فى مجموعات من أجل حياة واعية منذ بدء التفريق بين الحياة السالبة للأنثى والإيجابية الذكرية التى تولد الطاقة وتنتج الثمر. (فالفكرة تقود إلى أن الأختلاف يتوافق مع تفاعل نام قد خدم المجتمعات كمفتاح لفهم طبيعة الخلق والنمو والتطور، وفى اليونانية أيضاً قد تمثلت هذه القوة فى الكراهية والحب، وفى الصينية الين واليانج، وفى العالم الغربى الحديث العلم والجدلية)[1].

إن كل المفاهيم المادية والروحية قد تمثلت فى الدائرة التى تحتوى مربعاً، وما العجلة إلا تعبير آخر عن هذه الدائرة الدائمة الحركة، فعبر الإنسان كذلك عن دائرة الحظ كمدلول لحركة البشرية من السلام للرخاء، ثم من الرخاء إلى الكبرياء ، ثم للحرب والفقر فالانكسار ثم للسلام، وهكذا يقودنا إلى الأبراج والفلك فمثلاً: كبش برج الحمل - يرمز له (φ) هو رمز هندى يشير إلى روح فى لحظة البداية، وهو يرمز لعجلة الحياة والوجود فى مفهوم البراهمة، وفى مصر الشعاع (Ram) - حيث كلمة (Ram) تعنى كبش - وهو رمز لآمون رع المتحكم فى العقل والرأس ثم الأعضاء كلها. وكذلك رمز أهل المايا إلى مركز العالم بالعنكبوت حيث يشير إلى فعل الإنسان الدائب ليستمر فى الحياة، والموت هو الوسيلة الوحيدة لقطع خيوط الحياة لتبدأ دورة حياة جديدة حيث تعكس ضوء القمر، بينما يتوغل الصمغ لإيقاع الفريسة وسط شراك العنكبوت، والجمجمة هى الحقيقة الوحيدة الباقية من الإنسان فهى خلود الإنسان فى الموت. فمنذ ألفى عام قبل ميلاد المسيح، كان

---

[1] Arnold Toynbee, a study of history; Thames & Hdson; London 1995; P. 13.

الإنسان يحفر ويلون الصور على حوائط الكهوف التى يعيش فيها ومعظمها عن قصة الصيد حيث يصور بصماته، •فكما تنوعت سبل الحياة وتعقدت اكتشف الإنسان طرقاً للتواصل مع الآخرين بالهيروغليفية التى كانت مختلفة عن رسوم الكهوف، فبدأ فى التلخيص لخطوط قليلة أطلقوا عليها الرموز التى تحولت بدورها إلى حروف[١].

إذا فالرمز هو: (تجسيد لفكرة، تتولد فى نفس الإنسان قد ينم عنها الشكل الذى يحتويها).[٢] لذلك يحاول المشاهد فك لغز الرمز وترجمة معناه ومعرفة محتواه، فالرمز فى لوحة ذو قيمة ما، (فهو علاقة تربط بين مفهوم منظور، وآخر خفى غير معلن غامض، قد يكون له معنى دينى أو فلسفى أو سحرى ممتداً من عقل واع يفهم طيات الأمور فى حقل اللاوعى)[٣] (والرمز - كما تدل الكلمة اليونانية - هو شئ يهتدى إليه بعد إتفاق، وتقبله جميع الأطراف باعتباره يحقق مقصداً معيناً بطريقة صحيحة).[٤].

ويعتقد (جورج لندبرج Lundberg) أن الإنسان منذ أقدم العهود إعتاد على إنشاء نماذج من الأشكال والرموز لتمثيل ظواهر الحياة وعلاقتها كما تظهرها تجاربه. فالإنسان منذ ظهوره فى الوجود ظل منهمكاً فى تجسيد عالمه وسلوكه وأفكاره بأساليب مختلفة. إذاً فالرموز هى أفعال أو أشياء تتجسد بصورة غير مباشرة أو بصيغة مجردة[٥]

فالهلال والنجمة فى مصر القديمة كانا رمزاً للحلم والوداعة، بينما فى الحضارة الأشورية يرمزان للإله (سين) إله القمر وبجانبه قرص الشمس، بينما النجمة فى وسط دائرة كانت رمزاً لكوكب الزهرة (عشتر)، أما فى جنوب مصر كان العقرب رمزاً للقوة الخارقة، والديك للسيطرة على قوى المجهول، والتمساح الإله الجبار (سوبك)، كما تتشابه وتتقارب الرموز فى الحضارات المختلفة وتتفق بصورة ملحوظة مع الرموز المصرية القديمة، فالثعبان الجنى العملاق المصرى (ابو فيس Apophis) رمز للقوى العدائية

---

(1) Karin Jerstorp & Eva Kohl Mark; The Textiles design book; Lark Books; London 1988; P. 116.

(2) محمد صدقى الجباخنجى، الحس الجمالى، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠، ص ١٠٥.

(3) Adrian Frutiger; Signs & Symbols in their Design & Meaning; Der Mensch; Germany; 1989; P.235.

(4) روبين جورج كولنجوودك مبادئ الفن، ترجمة: أحمد حمدى محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨ ، ص ٢٢٩

(5) أشرف السيد العويلى، القيم الجمالية فى الفن البدائى وعلاقتها بالتصوير المعاصر كمدخل لتدريس التصوير، دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية جامعة حلوان، ١٩٩٧، ص ١١٢.

والتمرد ضد الألهة، نجده فى الثقافة الكلدانية (تيامات Timat) له أربع سيقان وجسد محرشف وجناحان، أما الإغريق فقد عرفوه باسم (دراكون Dragon)، فالفرس رسموه تنيناً بحوافر مشقوقة على الدروع والألوية لبث الخوف فى قلوب الأعداء، ونحته الأسكندنافيون على مقدمة سفنهم، أما فى الشرق القصى فقد منح التنين صفاتاً مغايرة ترقى به إلى مخلوق يتسم بالخير والرحمة، ففى الصين هو الرمز القومى وشعار الأسرة المالكة حتى سمى عرشهم بعرش التنين ذى المخالب الخمس فى حين أن التنين اليابانى - المعروف باسم (تاتسو Tatsu) ذو ثلاثة مخالب دون أجنحة.(*)

إذا الرمز هو (المادة التى تتخللها نسيج العمل الفنى وتجعل منه ماهيته، وليس هو حلية يجمل بها العمل أو يعمق أو يعطى أبعاداً، بل المادة نفسها التى بدونها يصبح العمل الفنى هيكلاً خرباً لا يوصل إلى شئ ولا يبقى له من اثر، فإن الرمزية الإنسانية يمكن تعريفها بفن التعبير عن الأفكار والعواطف)(١)

ونتيجة للبحث المتطرق إلى التراث الإنسانى فى الحضارات القديمة يؤثرالتعرض للرموز التصويرية التى أستخدمها الإنسان القديم للتعبير عن أفكاره ومعتقداته بأسلوب بسيط يفهمه من يراه والتى أستخدمها المصور المعاصر بدوره، فى لوحاته. كما يمكن تقسيم الرموز إلى:

١- رموز بسيطة.　　　　٢- رموز مركبة.

٣- رموز مجردة.

(*) يمكن الرجوع أيضا إلى:

أ- سبتينو موستانى، الحضارات السامية القديمة، ترجمة: السيد يعقوب بكر، دار الرقى، بيروت، ١٩٨٦، ص ٢٥٤ ، ٢٥٦.

ب- إبراهيم الشعراوى، الخرافة والأسطورة فى بلاد النوبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص ١٠١ ، ١٢٣.

جـ- رندل كلارك، الرمز والأسطورة فى مصر القديمة، ترجمة: أحمد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨، ص ٢١٣ ، ٢٢٥ ، ٢٢٦.

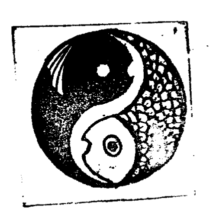
د- وليم بيك، فن الرسم عند قدماء المصريين، ترجمة: مختار السويفى، وزارة الثقافة، مطبعة هيئة الآثار المصرية، ١٩٨٧، ص١٤ ، ١٩

هـ- جورج بوزنر، معجم الحضارة المصرية القديمة، ترجمة: أمين سلامه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦ ، ص ٢٧٩.

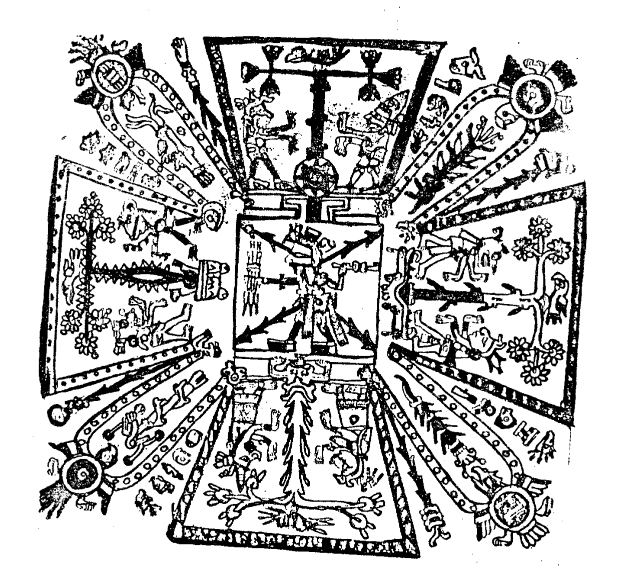
(١) تشارلز تشا دويك، الرمزية، ترجمة: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢، ة ص١٨



التنانين الخمسة



الين واليانج

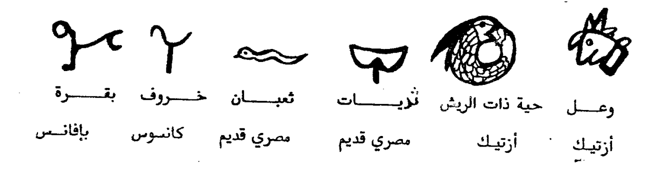


جهات الأرض الاربعة، حضارة المكستيك (١٢٠٠ – ١٥٢١) مخطوط مدون على جلد الآيل، متحف الإنسان، باريس (عن ارنولد توينبى ص١٢)

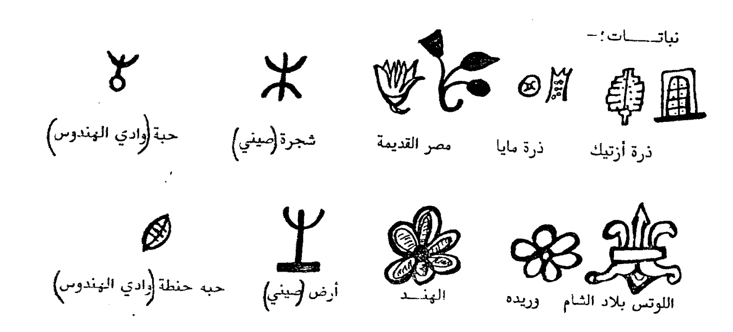
طيور:


الكسيك
هنود قبيلة "هوبي" بآريزونا
حورس
(مصر)
طائر السنونو
(مصر)
نسر
(الأزتيك)
قبائل متنوعة من هنود جنوب غرب أمريكا
الأزتيك
هنود شمال أمريكا
الأزتيك
الصين
بلاد الشام

حيوانات:



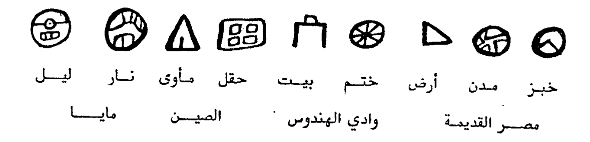
نباتات:-



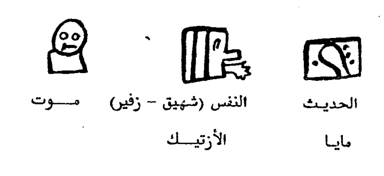
عناصر من الطبيعة:



رموز مجردة تعبر عن أشياء:-



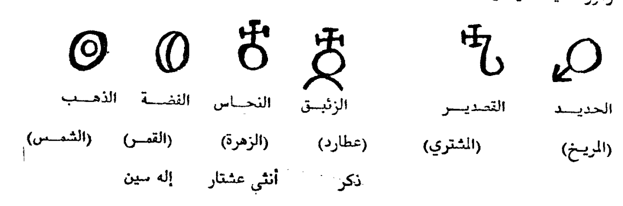
رموز تعبر عن أفعال:



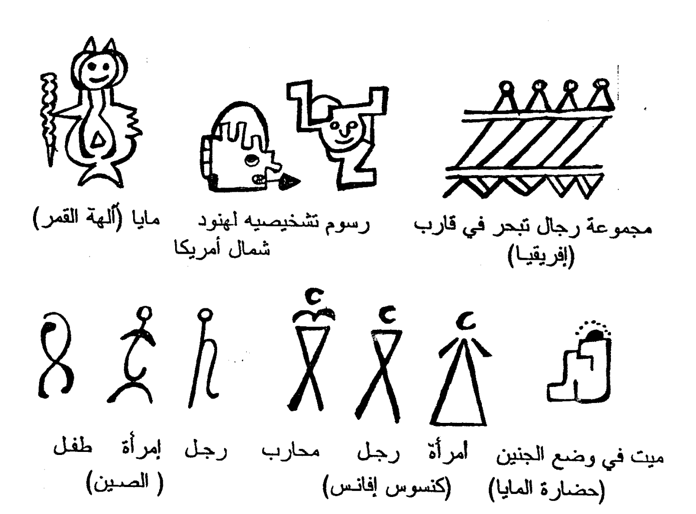
ينكسر يمشي يثقب يعاير

مصري قديم صينـــي

رموز فلكيــة كيميائيــة :-



الإنسان:



مجموعة رجال تبحر في قارب (إفريقيا)

رسوم تشخيصيه لهنود شمال أمريكا

مايا (ألهة القمر)

ميت في وضع الجنين (حضارة المايا)

أمرأة رجل محارب (كنسوس إفانس)

رجل إمرأة طفل (الصين)

دراسة مختارات من أعمال التصوير فى فنون الحضارات القديمة وامتدادها فى أعمال بعض الشعوب المعاصرة

مقدمة:

إن أفضل مثال لتفهم مصطلح التعددية الثقافية عن قرب، هم شعب جزر (هاييتى) كسمة بارزة معاصرة، لذلك سوف يكون هذا الفصل مرتباً على النحو التالى:

١- عرض لبعض المختارات لرسوم لحضارتى الآزتيك والمايا وما يطلق عليه ما قبل العصر الكولومبى، والتى كشفتها الحفريات والاكتشافات الأثرية الحديثة.

٢- عرض لبعض المختارات لرسوم من قبائل الويشول بالمكسيك، كمثالاً معاصراً لاستخدام ثقافة الجدود التى تستند على أساسيات الأسطورة والرمز كنوع من الثقافة التى لم تتأثر - برغم من المقاومة والتكنولوجيا - بأى نوع من الثقافة الحديثة.

٣- فن (هاييتى) كمثال للتعددية الثقافية حيث انهم شعب زنجى إفريقى نقل إلى امريكا الوسطى حيث ثقافات المايا والازتيك والمكسيك جنباً إلى جنب مع أسبانيا والبرتغال وفرنسا وإنجلترا فنتج خليط جديد عرف باسم فن هاييتى.

وهذا يعود بنا إلى ان نوضح بأن (الثقافة بالنسبة للكثيرين هى الإنجاز الفنى أو الفكرى الرفيع وتطور الفنون والعلوم والآداب والفلسفة وكل ما يعبر عن عبقرية شعب ما، بل قد تعرف بأنها كل ما يكتسبه المرء بوصفه عضو فى مجتمع، كل ما يتعلمه من عادات وقدرات عن طريق التلقى أو التجربة وكذلك الأشياء التى تنتجها الجماعة ويعبر عنها فنياً اوعلمياً)[1].

وهذا ما أكده (أشرف العويلى) إلى أن جوهر الثقافة التى تؤدى وظائفها على مستويات أساسية مترابطة من خلال التكامل الوظيفى للمجتمع البدائى والمتمثل فى:

١- النشاط (الأيدلوجى) السائد، وهو ما يساوى (عبادة الأسلاف).

---

(١) اوتوكلا ينبيرج، التعدد الثقافى فى عالم متغير، رسالة اليونسكو، يوليو ١٩٨٢، ص ٩.

٢- الوحدة الاجتماعية السائدة، وهو ما يساوى (العائلة الكبيرة).

٣- النشاط الاقتصادى السائد، وهو ما يساوى (الفلاحة المتنقلة).[1]

ويرى كلود ليفى شتراوس أن الثقافة الإنسانية يمكن التمييز فيها بين عدد من الوحدات الكلية أو الثقافات المختلفة ولا يستثنى من ذلك ثقافة الشعوب البدائية، كما أنه فى غالبية تحليلاته للأساطير... كان يهتم بمشكلات المقارنة عبر الثقافات المختلفة. فالمنهج البنائى له فى نظره قدرة على إضاءة الطريق أمام الباحث لأنه يكشف له عن وجود أبنية ذات نمط موحد فى (المنتجات الثقافية) التى تبدعها الثقافات المتباينة.[2]

حضارات ما قبل كولمبس (المايا - الازتيك - المكستيك)

بينما كانت الحضارات المبكرة فى الهند والصين ومصر تتخطى نطاق مرحلة العصر النيوليتى، كانت ثمة حضارات مشابهة تنمو على أرض الأمريكتان. فعند نهاية العصر الجليدى الأخير (٢٥٠٠٠ — ١٠٠٠ ق.م) بدأت سلسلة من الهجرات من أسيا إلى أمريكا عبر جبال (اليوتيا وآلاسكا). وكان المهاجرون رعاة مغوليين من العصر الحجرى، وقد ظلت الأمريكتان حتى ١٤٩٢م معزولتين مجهولتين بالنسبة للعالم القائم وقتذاك حتى أكتشف كولمبس العالم الجديد. وقد كانت قبائل وشعوب كثيرة نذكر منها: شعب (الأولمك Olmec) الذى عاش فى جنوب شرق المكسيك، وشعب (تشابين Chapin) فى البقاع الوسطى من منطقة الأنديز، وهنود (المايا Maya) بأمريكا الوسطى، وفى جنوب المكسيك (قبائل المكستيك Mixtic) (٨٠٠ — ١٣٠٠م)، و (الازتيك Aztec)، التى أستوعبت مثل الرومان كثيراً من مظاهر الحضارات المتعددة التى غزتها حيث كانت قبيلة مقاتلة.[3]

---

(1) أشرف السيد العويلى، مرجع سابق ص ٤١.
(2) أحمد أبو زيد، الواقع والأسطورة فى القصص الشعبى، عالم الفكر، الكويت، أبريل ١٩٨٦، ص٤.
(3) جارى ب. ناتش، الحمر والبيض والسود، ترجمة/ مصطفى أبو الخير عبد الرازق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥، ص ١٩.

كما سادت فى أمريكا الجنوبية حضارات ثلاث هم:

(الموشيكا Mochica)، و(الناسكا Nasca) (تياواناكو Tiahuanaco) وقد كان بينهم مشاحنات وحروب حتى الفتح الأسبانى الذى أدى إلى انهيار وفناء الكثير من مصنوعات وكنوز هذه الحضارات التى انتهت باستسلام قبيلتى الأزتيك والآنكا.[١]

الأزتيك Aztecs:

يطلق اسم الأزتيك على حضارة أزدهرت فى المكسيك عندما فتحها الأسبان. وتحكى أساطيرها أنهم كانوا من البدو الرحل الوافدين على وادى المكسيك كخليط من قبائل التوشكا والشيتمك بعد إنهيار حضارة التولتك، واستقر بهم المقام فيها واقتبسوا من الحضارات السابقة لهم مثل المكسيتكيين. وعند نزولهم الأرض الجديدة رأوا نسراً على شجرة صبار يأكل ثعباناً فاتخذوها رمزاً تصويرياً لأسهمهم.[٢]

وقد أعتقدوا أن الكوارث الشديدة فى الماضى حدثت فدمر العالم فى أربع مناسبات:

الأولى: بواسطة (تزكاتلبوكا Tzkatliboka) عندما التهمت النمور الجنس البشرى.

الثانية: عندما ارسل إله الرياح (قويتزالكواتل Kwatzalkoatl) الثعبان الريش عاصفة على الأرض.

الثالثة: حينما انزل إله المطر (تلاتوك Talatok) مطراً نارياً.

الرابعة: حينما أرسلت الربة (كالكيوتليك Chalchihutlique) فيضانات، وسيدمر العالم يوماً ما بفعل الزلازل.[٣]

المايا Maya:

هم هنود امريكيون يقطنون شبه جزيرة يوكاتان وشيباس بالمكسيك، وفى جواتيمالا وفى غرب هندوراس، وقد كانت حضارتهم اعظم حضارات أمريكا قبل الكشف

---

[1] Jamake High Water; Arts of Indian Americans; Harper & Row, N.Y. 1983; P.15

[2] محمد شفيق غبريال وآخرون، الموسوعة العربية الميسرة، دار القلم للطباعة، القاهرة، ١٩٥٩، ص ١٢٩.

[3] ليونارد كوتريل، الموسوعة الأثرية العالمية، ترجمة: محمد عبد القادر ونكى اسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٧، ص ٦٠، ص ١٦٣٨.

الكولومبى، وعرف علماء الآثار الكثير عنهم من الكتابات الأسبانية فى بدء عهد الاستعمار[(١)].

ومن اهم اعمالهم تقويمهم الدقيق وعمائرهم الضخمة من أهرامات ومعابد للآلهة التى يبرز فيها التناسق والزخارف الفنية ودلائل معرفتهم بالرياضيات. أما كتاباتهم فكانت شديدة التعقيد، ولم يفك من رموزها حتى الآن سوى ثلث العلامات المعروفة، وكل منها له معنى حسابى أو فلكى متصل بالمسائل الدينية.[(٢)] وهناك إرتباط بين الرموز التى أستخدمها المكستيك والتى أبتكرها كل من المايا والأزتيك وتم تصنيفهم إلى ثلاثة أنواع:

١- علامات تصويرية Pictographic signs: تدل على أحداث تفصح عن المعنى بالصور، كالتى عرفت فى اللغة المصرية القديمة وتصوير عصر القرون الوسطى Medieval الأوربى.

٢- أستخدم رموز Idenographic Symbols: ترسم ملامح الأشكال كمعنى قريب، مثلاً: فى حضارة المكسيك (الأرنب يعنى القمر) مثلها فى ذلك مثل الكتابة الصينية. أو مثلاً معنى الحزن يرسم امرأة تقف تحت باب ويرسم وجه المرأة مرة أخرى بعيون دامعة.

٣- الشكل Phonetic inform والعلامة تعنى صوتاً فقط أكثر من شئ ما.[(٣)]

وفكرة الموت والحرب والقتل وتعذيب النفس والأسرى تسود على رسومهم كموضوعات أساسية فمثلاً: يرسم شخصاً ميتاً فى شكل جنين آدمى تعبيراً عن فكرة أن السلف المتوفى سوف يبعث حياً فى مولود جديد. والجثة تطلى باللون الأحمر مقمطة من الرأس إلى القدمين، بعد أن يلبسونه ملابس السفر ويودعونه بالمتاع والغذاء وتماثيل الآلهة وكل ما يحتاجه، ويعتقد البعض تبعاً لأساطيرهم أن الأسلاف جاءوا من الشمال إلى الشخص

---

(١) ليونارد كوتريل، الموسوعة الأثرية العالمية، ترجمة: محمد عبد القادر وزكى أسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٧، ص ٦٠، ص ١٦٣٨.

(2) Flora Clancy; Maya, Harry Abrams Inc., N.Y.; 1985; P. 47.

(3) Jamake High water, ibid; P 311.

الذى يموت، حيث يمضى إلى مقره الأسطورى فى الشمال ويجتاز شبح الميت دوائر العالم السفلى التسع قبل أن يظهر ثانية فى طفل حديث الولادة.[١]

وقد كانت نهاية حضارة الأزتيك والمايا ومملكة الإنكا على يد الفاتح الأسبانى، حيث تم نهب الأعمال الفنية من الذهب والفضة وسفرها إلى أسبانيا حيث تم سكها كعملة بعد إعدام آخر ملوكها (أتوالابا Etualaba).[٢]

وإذا أستعرضنا بعض أعمالهم فسوف نجد أن الألوان المستخدمة أكاسيد طبيعية زاهية، ويغلب عليها أكاسيد الحديد الذى يخلط بالأصفر والأزرق لينتج الأخضر، وذلك على الألياف النباتية لإنتاج المنسوجات التى تميزوا بها والخزف والرسوم الجدارية والنحت الملون - الطوطم والتماثيل - الخاص بكل بيئة حسب إمكانياتها الطبيعية.[٣]

ويعتبر الهنود الأمريكيون أن الأساطير جزء لا يتجزأ من حياتهم فهم يقعون تحت سيطرة قوى غيبية تتحكم فى حياتهم وفى العالم من حولهم، فالماضى لا تنفصم عراه عن المستقبل والحاضر، فهم يخلطون الحقائق التاريخية مع الموضوعات الخيالية الأسطورية، ويرون أن الطبيعة كقوة تحركها أرواح الآلهة الخارقة. وهذا ما أكدته الكاتبة الهندية الأمريكية (جويس فوجارتى Joyce Fogarty) عن (التقاليد Tradition) بأنها إستمرارية القديم حيث أنها نظرة للوراء تفصح عما كانت الأشياء عليه فى مواجهة المشكلات لتمنح الإرشاد لما يجب أن يكون عليه المستقبل.[٤]

وفى بداية الستينيات والسبعينات من القرن العشرين بدأ المصورون الهنود الأمريكيون من إكتشاف أنفسهم، والإفصاح عن جذورهم وإعلان تاريخ قبائلهم بإحياء حرفهم الشعبية القديمة وعمل رسوم تحتوى على كتاباتهم ورموزهم مثل: مدرسة (الألجونكين الكنديون The School of Canadian Algonquinl legend Art) والتى تكونت فى شمال (اونتاريو Ontario) ومن هؤلاء المصورين: (كارل رى Carl Ray) (صامويل اش Samuel Ash)، (اوتاوا Ottawa)، (دافين أوديج Daphne Odjig). ويشترك

---

(١) يورى كنوروزوف: الحية الدنيا والآخرة لدى المايا القدامى، رسالة اليونسكو أبريل ١٩٧٩، ص ١٥.
(٢) محمد العزب موسى، حضارة الهنود المنسية، مجلة الدوحة، يونيو ١٩٨٥، ص ٩٠.
(3) Linda Schele; The blood of kings; kimbell art Museum; USA., 1986; P. 36.
(4) Ralph T. Coe; lost and found traditions; The American Federation of Arts; 1986; P 39 , 40.

هؤلاء جميعاً فى كون أعمالهم تختلف عن هنود المكسيك ووسط وجنوب أمريكا والذين يطلق عليها اسم (هايسبنك Hispanic) الذين يؤمنون بأن الهندى يجب أن يجمع بين تراث اجداده القدماء وأن يكون عضواً فعالاً فى المجتمع المعاصر الحديث.[١]

ولا يغفل ما قام به المؤرخ والفنان (أدوارد باولوزى Eduardo Paolozzi) ولد ١٩٢٤ الذى عمل على تجميع أكبر قدر من الموروثات الحضارية والثقافية للشعوب القبائلية من أستراليا وإفريقيا وأمريكا وعرضها فى معارض خاصة لعدة أسباب:

١- الرغبة فى توصيل طريقة حياة خاصة بمجموعة من الأفراد إلى مجموعة أخرى تعيش بأسلوب مختلف تماماً.

٢- التأكيد على المتشابهات بين أساليب الحياة والناحية الوظيفية.

٣- التعارف والتبادل الفكرى بين شعوب الحضارات المختلفة.

٤- التحكم السياسى والاقتصادى والثقافى على بعض الشعوب (مثل فرض الأسلوب الأوروبى على سكان أمريكا الأصلية).[٢]

قبائل الويشول:

يعيشون فى جبال (سيرا) بالمكسيك، ويحتفظون بثقافة تمتد إلى قبل وصول الأسبان، وقد أثمرت ثقافتهم فناً فريداً من نوعه زاهية الألوان والتكوين، وتكمن قوة حضارتهم بأنهم استمروا فى تنمية فنونهم فى الخط الذى سلكوه قبل الغزو الأسبانى. فقبيلتهم إندماج لثلاث قبائل مختلفة قبل أن يدخل الأزتيكيون وادى المكسيك، وكما ابدى المؤرخ (بول وستم) رأيه عن فنهم قائلاً أن الحقيقة يعاد إخراجها فهى حقيقة الفكر السحرى فلا يكفى ضرورة ان يرى الفنان حتى يمكن له وصف المعنى الأسطورى الخفى لظاهرة ما فالأمر يتطلب ان يكون له رؤية.[٣]

---

(1) Jamake High water; Libid; P. 329

(2) Edward Paolozzi; lost magic kingdoms; The British Museum; UK., 1985; P. 26
أدوارد باولوزى ابن مهاجر ايطالى عاش بين إنجلترا وباريس، وهو مؤرخ وفنان ومدرس بإحدى الجامعات البريطانية وعمل بالأشتراك مع المتحف البريطانى على تجميع عدد كبير من أدوات ومعدات وتماثيل...الخ الحضارات القديمة.

(3) جوان نجرين، الهنود الويشول: حضارة فى المكسيك اليوم تمثل العصر السابق لكولمبس، رسالة اليونسكو، العدد ٢١٣، ابريل ١٩٧٩، ص١٧.

إن تعبير فنانى الويشول هو تعبير شخصى بحت ويرتبط بالتجارب ذات التأثير عليهم، فالإبداع الفنى هو الوسيلة الفعالة الوحيدة للقضاء على الثغرة العميقة التى تفصل الثقافة اللاواعية الروحانية عن الثقافة المكتسبة من الحياة فى الحضارة المكسيكية الحديثة، ويزود فنان الويشول عن طريق فطرى للتفكير يسبغ معنى على حياته الشخصية من خلال التعبير عن ثقافته، يجد نفسه من الأشخاص الأسطورية التى تشترك فى موضوع اللوحات، ويظهر صراعه الداخلى على السطح من خلال الأشخاص المرسومة فى لوحاته المليئة بالحركة. فتؤخذ موضوعاتهم من أحداث ترتبط بأوقات السنة مثل: موسم المطر أو وقت تجهيز الأرض أو حصاد المحصول أو موضوعات تشير إلى أحداث قريبة منهم مثل حلم مزعج أو مولد أو وفاة طفل، وكل عمل فريد من نوعه نظراً لأن التجربة التى تحرك داخلية لكل كائن لا تكرر نفسها. واللوحات شاهد على ما يسعى الفنان إلى رؤيته من تجربته المقدسة، وتنبع الصورة من القلب الروحانى، وهو قلب بمثابة (كتاب مصور) طبقاً لتراث الشعب الأزتيكى، وأكبر كارثة ممكن حدوثها للويشول هو أن (يفقد القلب الروحى) الذى يمكنه من الاتصال بالذاكرة التاريخية العظمى التى يختزنها (أسلافنا) الذين هم بمثابة الطبيعة ذاتها.

فلقد نشأ هذا الشكل الفنى عن تحالف بين الحرفيين والتجار والعبقرية المميزة لبعض المثقفين من الويشول الذين لا يزالون ملتزمين بتراث أسلافهم وفنهم تكمن قيمته فى كونه وسيلة جيدة لربطنا بثقافة الويشول، فهو وسيط مرئى يحدثنا من خلال عنصر الجمال القاسم المشترك فمن خلاله ينجح فنان الويشول فى نقل رؤيته الشخصية التى نتجاوب معها بمشاركتنا فى قيمتها العالمية من خلال شاعريتها وجمالها وهو شكل فنى حديث ينبثق من إحساس الفنان بذاتيته ويخلق بهدف الاتصال بالجمهور غير الويشول، ولهذا السبب اصر أحد الفنانين منهم على توضيح (الأسس) التى بنى عليها فنهم المرئى فى أعمالهم، تبعث ذكريات مقدسة نابعة مما يذكره قلبهم من أقوال أجدادهم أو الماراكام (الكهنة) لهم، وقد أصبحت مطبوعة بخاتم تجربتهم الذاتية، ولهذا صرح (جوزيه بنتيه) فى مقابلة معه أنه لو عرضت لوحاته كمجرد زينة فهذا يعد بمثابة إظهار عدم الإحترام لأسلافه حيث أنها تعد جزءاً من ممارسته الدينية.

وتنفذ لوحاتهم القائمة على خيوط الغزل على لوحات من الخشب الأبلكاش المغطاة بطبقة رقيقة من الشمع اللزج الذى تنتجه ـ طبقاً لمعتقداتهم ـ نحلة لا تلدغ

ويدفنه فى الشمس حتى يصبح طيعاً، ثم ينشر باليد على اللوحة، وفى بعض الأحيان يحدد الفنان الأشكال فى الشمع ثم يضغط خيوط الغزل ذات الألوان البراقة المصبوغة بالأنيلين فى القاعدة الشمعية واحدة واحدة بظفر الإبهام، فبلغة الرموز تعد اللوحة فراشاً تجئ آلهة الأسلاف لتستريح عليه.

وقد ظهرت هذه اللوحات التى هى من خيوط الغزل فى السوق لأول مرة عام ١٩٥١ عندما نظم البروفسير (الفونسو سوتو سوريا) معرضاً فى (جواد الاياريا) بالمكسيك، وترتبط موضوعاتها بأوقات السنة مثل موسم الحصاد أو المطر أو الفيضانات، أو تمثل حلماً مزعجاً، أو ما يرتبط بالحياة والموت.

التعددية الثقافية كسمة للعصر:

إن العهد الحالى يتسم بما نطلق عليه (التعددية الثقافية cultural diversity) وهى سمة كانت موجودة منذ وجود الإنسانية، لكن مع الحرب الباردة وثورة حقوق الإنسان والبحث عن الهوية و (الجذور العرقية Ethnic roots) ولازدياد معدل الحروب وعمليات الانتقال والهجرة والنمو الاقتصادى والثقافى للشعوب ظهرت العديد من المشكلات السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية جعلت تأثيرها المباشر على إنتاج الصور والرسوم وتغيير مفاهيم الصور. ومن الدول التى تتميز بهذه الصفة هى المكسيك، فمثلاً (ديجواريفيرا Diego Rivera) ليس فقط المتحدث الرسمى عن المكسيكيين، ولكنه عن كل أمريكا اللاتينية التى تتمثل فى مجموعة الدول التالية: كوبا، وسط وجنوب أمريكا، الدومينيكان فى الكاريبى - ولغتها البرتغالية أكثر من الأسبانية - أو مثل دول هايتى المتحدثة الفرنسية أو الإنجليزية مثل بورتيريكو وهندوراس وجونا، الإكوادور، بوليفيا، بيرو، أرجينتينا، فينزويلا. فبعض هذه البلاد امتزجت بالثقافة الأفريقية أو شرق أسيوية، هذا إلى جانب تأثيرات ثقافة سكانها الأصليين، فنتج مزيج جديد قديم.[1]

وبناء على ما سبق ظهرت أعمال المصورين بعد ثورة تحرير المكسيك، لتبحث عن هوية الإنسان أكثر من كونها تبحث عن فردية وذاتية التعبير. فقدمت قضايا قومية مثل:

Edward Lucie Smiith; Lain American Art of the 20th Century Thomas & Hudson: London; 1993; P. 8.

فساد الحكام، بطولات الثورات والتحرير، رسم المعابد القديمة نتيجة للاكتشافات الأثرية المتلاحقة وغيرها من العوامل التى ساعدت على تكشف جذور ترجع إلى ثلاث آلاف عام قبل الفتح الكولمبى.[١]

وهذا الاختلاف والتفرد يرجع إلى المعتقدات الخاصة بكل قبيلة وحضارة كانت موجودة قبل الفتح الكولمبى فتميزت بمنتجاتها ورموزها وأساطيرها المتوارثة وملابسها وطرق صناعة أدواتها وزخرفتها، فالمفاهيم لهندى أمريكا الشمالية تختلف وتتشابه مع مفاهيم هندى أمريكا الجنوبية، علاقته بجيرانه على سبيل المثال منها ما يقوم على الحرب، ومنها ما يقوم على التبادل التجارى، ولكنهم جميعاً يتحدون لخدمة المجتمع والإنسان الهندى الذى هو جزء من الكون.[٢]

وهنا لا يمكن أن نغفل أفكار (جان جاك روسو Jean-Jacques Rousseau) التى كان لها التأثير الشديد فى ثورة أمريكا اللاتينية على الحكم الأسبانى، فظهرت جماعة (إندياجنيزمو Indigenismo) كحركة ثقافية سياسية عام ١٩٠٠ حيث الثورة على المادية والاستغلال والطبقية...الخ، وبالتالى وجهت الأنظار إلى البحث فى ثقافات ما قبل العصر الكولمبى بعد الثورة الدموية لتى غيرت الحياة فى المكسيك والتى أستمرت منذ ١٩١٠ – ١٩٢٠ وقد كان لجداريات (أوروزيكو Orozco وسيكويروس Siqueiros) تكوين تاريخ القرن العشرين.[٣]

وهذا ما يؤكده (رايموند ويليامز) بقوله إن هؤلاء المهاجرين من الثقافات الإقليمية يجلبون معهم ذكرى العلاقات الاجتماعية قبل الرأسمالية... وإن ما تدعوه (بعد الحداثة) هو تكوين حداثة للصور والإشارات القديمة التى أنطلقت من المراكز الحضرية القديمة[٤].

---

[1] Luis R. Cancel; The latin American Spirit; The Bronx Museum of the Arts in Association with Harry N. Abrams Inc., N.Y.; 1988; P. 181.

[2] Jacquelynn Baas; Treasures of the Hood Museum of Art; Dartmouth College; Hudson Hills Press; 1985; P. 50

[3] Edward Lucie Smith; Latin American Art of 20th Century Thomas & Hudson: London; 1993; P. 10.

(4) رايموند ويليامز، طرائف الحداثة، ترجمة فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، الكويت، يوليو ١٩٩٩، ص ٣٢، ٤٢.

وكما يشير (ستيفين كونر Steven Conner) إلى أن هذا الامتزاج قد أدى إلى تعدد المعانى حيث أن الحداثة تبحث عن الوحدة، ولكن ما بعد الحداثة تقطع مفاهيم وقيم الوحدة إلى التفكيك والتعددية، فمعنى العمل الفنى يشير إلى ذات العمل وليس العالم الخارجى، فالفن ليس الأخلاق ولا السياسة ولا الدين ولكن بحث فى الجمال.[١]

فن هاييتى:

تم نقل العديد من الأفارقة إلى البرتغال وأسبانيا، ثم تبع ذلك إلى القارة الجديدة فى جزر سانتودمنجو، كوبا، جاميكا، بورتبريكو، وعرف فنهم بالفن الزنجى بأمريكا اللاتينية حيث اتسم بصفات ورموز خاصة بالقارة السوداء، وقد كانت حافزاً لأعمال بيكاسو على سبيل المثال، وتظهر الأعمال ذات الطابع الأفريقى فى هاييتى حيث الرموز أو النقوش الأثرية التى يرسمها أفراد جماعة (أباكوا) على قواعد هياكل الفودو أو التماثيل الصغيرة من حديد مطروق. (كاندونيلييه Kndonle) يذكرنا بالفن الإفريقى لجدوده، وكأنه يعود إلى ماضى يزداد بعداً ولم يرضى زنجى أمريكا اللاتينية قط بأن يكون رقيقاً فكانت ثوراته كثيرة منذ الثورة التى دعا إليها (نجرو ميجوبل) فى فنزويلا حتى حروب الاستقلال فى هاييتى).[٢]

وكما حرص الكاتب الهايتى (جاك ستيفن الكسيز) عن رسوم قومه بأنها إنعكاس فكرتهم عن العالم والحياة[٣] تفصح لوحاتهم عن هذه الحقيقة ففى لوحة بعنوان (جزيرة الطيور) إنعكست زرقة مياه وسماء جزر هاييتى على تعبيرات المصور الذى تخيل أن النبات ما هو إلا أرض تسكنها العديد من الطيور، بينما شكل الأرض ذاته عبارة عن طائر كبير، فالإنسان فى رحلة دائمة مثل الطيور.

وفى لوحة التى بعنوان الجنة على الأرض سجل المصور الهاييتى قصة الخليقة، ونلاحظ انعكاس مفهوم الغابة حيث الحيوانات والأشجار المتعانقة كثيفة ومتشابكة الأغصان والثمار بينما يظهر آدم وحواء والرغبة فى التهام الثمرة المحرمة.

---

(1) Steven Conner, post modernist culture: An introduction to theories of contemporary; Oxford; Basil Blackwell; UK; 1989; P. 158.

(2) اليجو كاربنييه، الطابع الإفريقى فى ثقافة قارة أخرى، رسالة اليونسكو، نوفمبر ١٩٧٧، العدد ١٩٥، ص ١١.

(3) رينيه ديبستر، الحقيقة الساحرة لفن هاييتى، رسالة اليونسكو، أبريل ١٩٧٩ العدد ٢١٣، ص ٢٩.

وهذه الأعمال يطلق عليها النقاد (أسلوباً فطرياً) فمنذ عام ١٩٠٧ بعد موت جوجان وتجربة بيكاسو مع الأقنعة الإفريقية ومذهب الوحشية Fauvism ظهر تياران يقاوم أحدهما الآخر. الأول ضد (الفطرية Primitivism) حيث أنها سوف تعمل على انحطاط الذوق العام الأكاديمى الأوروبى الذى كان سائداً فى ذلك الوقت، والثانى قد أتجه نحو إعادة إكتشاف التراث الإنسانى للقبائل الفطرية البدائية التى ما زالت تعيش بأسلوبها الخاص حتى الآن. لذلك ظهرت النظرة الكونية (Global) التى تنادى بعدم تجاهل الاختلافات والتوافقات بين الثقافات، وبالتالى تغيرت نظرة المصور للطبيعة والتعبيرات الإنسانية. وقد حلم الكثيرون بتكوين لغة عالمية مشتركة أو مدينة فاضلة أو الجنة على الأرض.[١]

ففى نهاية القرن التاسع عشر أطلقت كلمة فطرى (بدائى) لتصف أعمال المناطق الأقل تحضراً من أوروبا مثل إفريقيا أو جزر الباسفيك ثم أمتدت لتشمل أعمال بلاد الفلمنك وإيطاليا فى القرن الرابع عشر والخامس عشر، ثم ركزت على أعمال بلاد الهند واليابان وفارس والمصرى القديم والأزتيك والمايا فظهر مصطلح فن النجرو Negro Art، والفن القبلى Tribal Art.[٢]

ولوحة فطرية، صورة رسمها أحد هنود أمريكا اللاتينية على لحاء الأشجار، توضح مشهداً من الحياة اليومية، وقد قام بتقسيم المساحة لمجموعة من المشاهد فى حيز مكانى واحد عن الزراعة وركوب الخيل ومزارع وطيور وحيوانات واشخاص تعمل. الأسلوب تلقائى عفوى بسيط ذو ألوان زاهية. هكذا نرى أنه طوال أربعة قرون ظلت أشكال التعبير الفنى فى أمريكا اللاتينية تعكس آثار الصدمة والسيطرة اللتين فرضهما النظام الغربى على أرض واسعة كان سكانها الأصليون ذوى ثقافات متنوعة، فأمريكا اللاتينية هى ثمرة عملية تاريخية تشكلت خلالها تلك المجتمعات التعددية المنفتحة على كافة ثقافات العالم، والقادرة على تمثلها جميعاً دون إضعاف هويتها الذاتية. ومنذ عام ١٩٢٠ على وجه التقريب كانت النزعة السائدة فى فنون الرسم والتصوير فى أمريكا اللاتينية تتمثل فى التخلى عن القواعد الأكاديمية، وتمثل الاتجاهات الطليعة بدرجات متفاوتة.

---

(1) Kirk Varnedoe, A fine disregard; Thames & Hudson; USA; 1989; P. 183.

(2) Charles Harrison & others; Primitivism, Cubism. Abstraction the early twentieth century; Yale University Press; UK., 1993; P.5.

وعندئذ بدأت تنتشر فى أواسط رسامى بلاد الأنديز والمنطقة الأستوائية ظاهرة قوامها الرغبة فى التعبير عن الموضوعات والأفكار المحلية أو الإقليمية أو الوطنية فى لغة فنية جديدة.[1]

كما قربت الحرب العالمية الثانية فيما بين الاتجاهات الأوربية وأمريكا اللاتينية، إذ أدت إلى تضخم صورة أوروبا وأسقطتها، إذ اتجه مصورو مدرسة باريس إلى العودة لمواطنهم الأصلية، وما كان منهم الإسهام فى مجال الحرية الفكرية والتجريب، أما مرحلة ما بعد الحرب وبخاصة بدءاً من الخمسينيات، فقد أدت إلى نتيجة مختلفة، فانتقال مركز التجارب الفنية إلى نيويورك أتاح لها أن تمارس تأثيراً كبيراً على الفنانين الأمريكيين اللاتينيين باعتبارهم مركز إشعاع الاتجاهات الجديدة.[2] فلوحة المصور الكوبى (ويفريدولام Wiverido Lam) بعنوان (الغابة ١٩٤٣) تعكس تأثر المصور بأسلوب بيكاسو والمدرسة السريالية مع إضفاء ثقافته الكاريبية على تركيب الأشكال والألوان، فالمنظر لحقل قصب السكر بتلاحمه وألوانه كتعبير عن المناطق الأستوائية، فتصوير (لام) ثقافياً أكثر منه طبيعياً. وفى الغابة تبرز من خلال أربعة أشخاص غامضة فى عالم أسطورى. أما لوحة المصور الهايتى (إدوارد روفال Edward Rofal) فتمثل إلهاً من أسرة (الزاكا) ويلعب دوراً هاماً فى أساطير الفودو. وهذا الزاكا الفارس من زعماء الزراعة وهو إله فلاح عظيم، وعلى صلة وثيقة بالأحداث المتعلقة بتاريخ الزراعة فى هايتى، والشخص وحصانه يبدوان محاطين بهالة رائعة ولهما كليهما نظرة ساخرة متحدية واضعاً يديه فى جانبه لمواجهة المغامرة.

مما سبق يمكن ملاحظة تأثير مفهوم التعددية الثقافية على الفكر الإنسانى حتى منذ العهود القديمة وامتداد أثره حتى يومنا هذا.

---

(1) كارلوس روديجى ساقيرا، التيارات الكبرى فى فن الرسم المعاصر، رسالة اليونسكو العدد ٢٧٨ يوليو ١٩٨٤، ص ٤٠.

(2) روز رأفت ذكى، تقنيات تصوير ما بعد الفن الحديث لإثراء التعبير الفنى، ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٩٥، ص ٤٨.

العلاقة بين نظرية التعددية الثقافية وحركة
ما بعد الحداثة من خلال أعمال مصورين معاصرين

مقدمة:

قد اطلق على التصوير المعاصر تعبير (التصوير الجديد New Painting) حيث يشمل العديد من التنوعات التشكيلية، إذ لا يوجد طراز محدد الملامح، فليس مثل المرحلة الكلاسيكية فى الفن كما ندرسها بتاريخ الفن على سبيل المثال أو المدرسة التكعيبية أو الوحشية وغيرها، ولكنه دمجاً للخامات والأساليب فأطلق عليها العديد من المصطلحات مثل:

التعبيرية الجديدة	New - expressionism
الصورة الجديدة	New Image
الطليعيون	Trans - avant - garde
الحرية الشكلية	Figuration libre

لذلك أصطلح (ما بعد الحداثة) ليضم كل هذه الأساليب التى تعبر فيها كل ثقافة بطريقتها إذ أن كثيراً من المصورين المعاصرين يبحثون فى ذواتهم لاكتشاف وإظهار مهاراتهم، فيلجئون إلى الأدوات والأساليب اليدوية ليسردوا قصصهم، وبالتالى يفصحون عن ثقافاتهم ومعتقداتهم وأساطيرهم وميولهم على أسطح لوحاتهم.[1]

ويؤكد (جنكيس) هذه الظاهرة فى أن الأشكال الزخرفية التعبيرية الجديدة هى تجديد للتقاليد الماضية، فالإنسان له علاقة مركبة مع الماضى ويسعى لتفسير التقاليد مؤثراً العودة إلى المركز المفقود أو النزعة الإنسانية التى تحمل معانى مزدوجة لتعددية ثقافية وسياسية.[٢]

---

(1) Howard Smagula; Currents; Prentice – Hall Inc., U.S.A 1983; P. 40

(2) مارجريت روز، ما بعد الحداثة، ترجمة: أحمد الشامى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤، ص ١٣٥.

وهذا ما دفع (بيكاسو Picasso) ـ وهو اسبانى ـ إلى نقل وحدات وأشكال رومانية بأسلوبه الخاص، أو من خلال النحت الأفريقى والأشكال الزنجية، فصاغها فى قالب تكعيبى بمهارة مؤكداً ذاته، كذلك (موزرويل Motherwell) الذى رجع للفنون الصينية واليابانية، و (جوستاف كليميت Gustav Klimt) أستخدم الرموز المصرية القديمة واليونانية والرسوم اليابانية فى لوحاته[1] وهذا ما يؤكد التراث المشترك الإنسانى حيث أن كل الثقافات بالرغم من الاختلافات بينها، تؤثر كل منها على الآخر.[2]

فلفهم التصوير يجب وضع فى الاعتبار المستوى المادى (Physical existence) متمثلاً فى الخامة والمادة والشكل البصرى، كذلك العامل التقنى (Technical Factor) أى الطريقة والأسلوب، ثم المرحلة التاريخية وتتمثل فى زمن إنتاج العمل أو تسجيلها، وأخيراً الفكرة أو الفلسفة والتجربة التى يعكسها العمل الفنى ، وهذا ما يعبر عنه (ريتشارد مارشال Richard Marshall) فى أن استجابتنا للعمل الفنى تعتمد أساساً على المعانى الملازمة للوحة والمعرفة بالنسبة للنظام الثقافى أو التنظيم الاجتماعى والذى يعتمد على تداعى المعانى باستخدام الرموز وما تحمله من معرفة وخبرة وقيم.[3] وهنا يظهر ما نطلق عليه طرازاً أو مدرسة أو الفكر والمعنى والهدف من العمل الفنى.[4]

التعددية الثقافية ودور التراث فى فن ما بعد الحداثة:

يشير (كلود ليفى شتراوس Claude Levi- Strauss) إلى أن العقل والسلوك الإنسانى للبشرية جمعاء عبارة عن شفرات أو مجموعة من القواعد المتمثلة فى الأسطورة، متجسد فى العلاقات الاجتماعية والإحساس بالانتماء، ومشاعر الألفة، وهى جميعاً مؤكدة من خلال تعاملات ملموسة مادية مثل المأكل والمشرب والملبس والمسكن والقيم السامية والبيئية الجغرافية والمناخية.

---

(1) Fair Field Porter; art in its own terms; Rackstraw Downes; Library of congress, USA; 1979; P. 54 , 127.

(2) السيد يسن، الكونية والأصولية وما بعد الحداثة، جـ٢، المكتبة الأكاديمية بالقاهرة، ١٩٩٦، ص ١٧٦.

(3) Richard Hertz, Theories of contemporary art; prentice Hall; New Jersey; 1993; P 31.

(4) Michael J. parsons; How we understand art; Cambridge University; Press; USA., 1990, P. 87.

فمنذ عام ١٩٧٠ كشف (ليفى شتراوس) أبحاثه ومجهوداته فى التعرف على تحليل الأقنعة (Masks) للقبائل الهندية الأمريكية للساحل الشمالى الغربى، وأرجع الاختلافات والتميزات الخاصة بها إلى العصر والموقع الجغرافى والوضع الاجتماعى، فمن وجهة نظره أن الملامح الشخصية لأى عمل فنى تتوقف على حاجة الجماعة العميق لتوحيد العلاقة الاجتماعية فى ضوء الثقافة لذلك تباينت الثقافات وتعددت فتكونت وتأصلت فى اللاشعور الجمعى لهذه العشائر.[١]

والرجوع إلى أصول ما وراء اى ظاهرة - وهو هدف وبحث الإنسان دائماً - يتم تحليل الخبرات الأولى المباشرة المكونة للتراث المستندة على مفاهيم وعلاقات وعلامات تساعد فى تدعيم أساس البناء الذى سوف يتم تأكيد الخبرة التراكمية وتدعيمها من خلاله وتكوين شفرات (codes) خاصة كعامل إنسانى لتهيئة العقل البشرى لتكوين ما نطلق عليه اللغة (Language)، وهذا ما يطلق عليه (وحدات الثقافة الإنسانية Cultural units human being) مثل: الكلمات - المعانى - الأفكار - النظم الفلسفية - التنظيمات الاجتماعية.... وغيرها والتى لا تظهر إلا من خلال الأفعال والسلوك والتى غالباً ما يكون القدر الأكبر منها موروثاً أكثر منه مكتسباً. ففلسفة الكون والوجود والذات وغير ذلك من الموضوعات التى شغلت الفلاسفة تعلن من خلال الخبرة المباشرة أولاً، ثم الوحدة والجذور والمعيار وأخيراً التقديم.[٢]

وهذا ما يؤكده (كيم ليفن Kim Livin) عند مقارنته لكل من مفاهيم الحداثة وما بعد الحداثة فى أن الحاضر ما هو إلا تداعيات الماضى الذى بدوره يزيح غموض المستقبل، فطراز الحداثة أصبح اليوم تركيبات زخرفية وقواعد للأشكال المتوارثة من الماضى، فالطراز أصبح اختياراً إرادياً حراً ليعاد صياغته وتشكيله فيستخدم كلغة، وما بعد الحداثة إلا مصطلح انتشر سريعاً يرتكز على إعادة صياغة الماضى (recycling the past) مستنداً على التركيب والتأليف (Synthesis) أكثر من التحليل (analysis)، وهو طراز حر يرجع إلى الطبيعة التى هى ليست فقط العالم

---

[1] Howard Gardner, Art mind & Brain; Basic Books inc., N.Y., 1982; P. 34 – 35.
[2] Lawrence Cahoone; from Modernism to post modernism; UK., 1996; P. 14.,

الطبيعى من حولنا ولكن ايضاً طبيعة الإنسان والنفس البشرية، فالمصور يعتمد على الذاكرة والتداعيات الحرة والبحث فى التراث الفنى، فالناتج يكون عملاً فنياً يعتمد على الذات المبدعة والسلوك الناتج لهذه العمليات الفكرية والوجدانية.(١)

وهذا ما صرح به المصور المعاصر (دافيد سال David salle) بقوله: بدأت أفهم... فمنذ بداية الستينيات بدأ مفهوم اللون يتسع كمحور تشكيلى أساسى، مع التعمق فى التاريخ والعلوم الإنسانية وخاصة بعد الاكتشافات لمناظر التصاوير فى الكهوف، فالتصوير إنعكاس ومعنى للثقافة - بمعلومات وأفكار - أكثر من كونه تزيين وبرجوازية، فمن خلال المنتجات المادية للمجتمع وخدماته متمثلة فى الأشكال الثقافية مثل الصور والعلامات والرموز والطراز المختلفة التى تعد معلومات كاملة عن الحياة اليومية.(٢)

وقد كتب الناقد (جوكميدز Joachimides) فى كتالوج معرض (روح جديدة فى التصوير The New Spirit in Painting)، أن استوديو المصور أصبح تغمره الألوان، فالمصور سواء فى أمريكا أو أوروبا أعاد أكتشاف بهجة الألوان، ففى التصوير الجديد استغل رغباته القديمة فى التعبير بحرية - ليس كما فى التصوير المعاصر الاتجاه الوجودى التحررى - لكن بالرجوع إلى الثقافة أتاحت الفرصة للتعبير بموضوعية كاملة لتمثيل تجربة فنية حقيقية.(٣)

وبنفس الفكرة صرح (بول كلى paul Klee) بقوله: كنت أود الا اعرف شيئاً عن أوروبا حتى أبدا فطرياً بدائيا. اما (دبوفى Dubuffet) فيقول: أحتاج أن أكون عديم الثقافة (Uncultured) حتى أعبر بفطرية وحرية وجراة وبخاصة فى التعبير عن الملمس، فالمصور لا يحقق ذاته ووجوده إلا من خلال إنتاجه الفنى.(٤)

---

(1) Richard Hertz; Theories of contemporary art; Prentice Hall. New Jersey; 1993; P 4

(2) Danial Wheeler; Art since mid – century Thames & Hudson; 1991 P. 308.

(3) Tony Godfrey; The new image; phaidon. Oxford; 1986; P.10.

(4) Alan Bowness; Modern European art; world of art, London; Thames & Hud 1995; P. 168.

أما الناقد الإيطالى (اشيلى بونيتو اوليفا Achille Bonito Oliva) فيؤكد أن إستبهار الأشكال أو الصور الأسطورية العقائدية الرمزية مع الأشكال الخاصة والعلامات المرتبطة بتاريخ الفن والثقافة يصنع شكلاً خاصاً للفنان المعاصر ويسهم فى تشكيله كفنان مستقل.[١]

ومنذ عام ١٩٢٦ حيث عرض (ماكس ويبر Max Weber) مجموعة من الخزف أطلق عليها (بدائى فطرى) (Primitive) اتجهت الأنظار إلى تلك الحضارات المنسية مثل الأزتيك والمايا وغيرها، حيث تم هدم شعار الكمال اليونانى.

وفى بداية ١٩٣٠ اصبحت الأسطورة جزءاً هاماً للمصورين السرياليين وبخاصة للمصورين الأوروبيين قاطنى أمريكا، وذلك بعد محاولة (بريتون Breton) الكتابة فى الموضوع وتثبيت الأساطير القديمة فى قالب حديث.

مثل: سوبر مان، وانتصار العلم الحديث، ومنذ ذلك الوقت ظهرت مصطلحات حديثة مثل: اللاشعور الجماعى collective unconscious، أو العقل الجمعى collective mind، أو المادة الخام raw material، وذلك كما يقول بريتون: (برجوعنا إلى جذورنا قبل التاريخية يمكن أن يوجد ما هو جديد.)[٢]

ويقول (هنرى آدامس Henry Adams) أن جميع اعمال الفن هى رمزية لتجسيدها لفكرة أو مجموعة من الأفكار، فالمتعة فى الفن - مبدئياً - ليست على الشكل الذى فى النهاية كمنتج ولكن فى الطريقة العقلية التى يمر بها الرمز ليتحول إلى مفهوم.[٣] وهذا يظهر فى فنون الحضارات القديمة التى تميل إلى الزخرفة حيث ان كل رمز زخرفى له معنى وهدف وراء تسجيله.[٤]

---

[1] جمال رفعت لمعى، التراث والتعددية الثقافية فى فن ما بعد الحداثة خطة عمل مستقبلية لكليات الفن والتربية الفنية فى العالم العربى، المؤتمر السابع: كلية التربية الفنية جامعة حلوان بعنوان: (دور التربية الفنية فى خدمة المجتمع العربى، فبراير ١٩٩٩.

[2] Stewart Buettner; American art theory; uni research press; NY., 1981;P. 23, 81

[3] Diane chalmers Johnson; American Art Nouvean; Harry Abrams inc., 1979; P. 221.

[4] Ellen H. Johnson; American Artists on art from 1940 to 1980; Library of congress cataloging; USA; 1982; P. 245.

لهذا نجد أن مصطلح ما بعد الحداثة يعكس مفهوم التعددية (diversity) فى الطراز والخامات والوسائط كما أنه مزخرف (ornamental) إلى جانب النزوع والتوجه بحرية إلى الماضى لتقديمه فى قالب جديد.[1]

ونتيجة للتطور التكنولوجى فإن العديد من الأساليب التكنولوجية الحديثة قد ظهرت فى رسوم وتصاوير ما بعد الحداثة حيث يتم استغلال خاصية التكرار لتأكيد الفكرة، فالتصوير الفوتوغرافى أو صور التليفزيون أو الفيديو أو جهاز عرض اللوحات الشفافة أو جهاز عرض الشرائح الشفافة ٥ × ٥ سم بينما يتم تثبيت لوحة مرسومة باللون على الحائط مع التتابع الميكانيكى للصور فإن التعبير يكون مختلفاً عما إذا كانت اللوحة وحدها، وتهيئة بيئة معقدة نوعاً ما كما هو متعارف عليه واصبح هذا النوع من (التهجين Hybridization) ظاهرة فى كل شئ من الأساليب التقنية من الخامة والموضوع إلى الرموز المستخدمة فى العمل الفنى، أى فى كل من الشكل والمحتوى.[2]

أما (ان فرانسو ليوتار) فيميز بين إستهلاك الماضى فى الحكايات وبين تخزينه، وتراكمه، وتحويله لرأس مال فى العلم والتفكير العلمى... فالأمر يزداد تعقيداً وإتساعاً فى الكتابة ثم المتاحف مع تجاوز ذلك فى حقبتنا إلى تخزين المعلومات على رقائق متناهية الصغر والبيانات المبرمجة بالكمبيوتر وبنوك المعلومات.[3]

لذلك أتفق مفكرو التنوير الميالون للعلم على ان الكون بناء مادى خاضع لنظام محكوم بقوانين دقيقة، فهو بناء يمكن أن يفكك إلى كيانات يمكن تنظيمها وترتيبها فى مراتب.

أما (فريدريك شيللر Schiller) فقد اقترح أن الوحدة الكونية لكل الأشياء ابعد من فهم الإنسان، فالوقائع فى حد ذاتها لا يمكن أن تكون أكثر من حقائق جزئية، فقد

---

[1] Philip yenawine; How to look at Modern Art; Times Mirror company; USA; 1991; P. 153

[2] Nigle Wheale; The Postmodern art; Routleage; London; 1995; P. 117

[3] جان فرنسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثى، ترجمة: أحمد حسان، دار شرقيات للنشر، القاهرة، ١٩٩٤، ص ١٢.

إستدل على أن الطبيعة حية، روح خلاقة توحد العارف والمعروف وتتقدم من خلال شعور أو فهم متعاظميين نحو حالة نهائية من الإدراك الذاتى الكامل.[١]

فسجل تجربة أى جماعة هو الثقافة، وبالضرورة ترتبط بماضى الخبرة التاريخية، وتستمر هذه الثقافة فى الذاكرة الجماعية collective memory، والنظام الشفرى لها، وهناك ثلاث طرق تتزود بها هذه الذاكرة وهى:-

١- نمو كمى فى مجموع المعرفة.

٢- إعادة تنظيم النظام الشفرى مما يكفل نمواً فى قيمة الذاكرة بخلق مخزونات (لا واقعية) يمكن تحقيقها.

٣- النسيان أو مركز الغائب، وذلك بانتخاب وتثبيت وقائع معينة وإغفال أخرى.

وبناء على ذلك فإن استيعاب ثقافة معينة لخصائص ثقافة أخرى يشيع نمطاً سلوكياً جديداً مما يؤدى إلى التعددية الثقافية. أى إلى إمكانية أختيار سلوك عرفى فى أسلوب الثقافة الأخرى فى نفس الوقت الذى يعيش فيه الإنسان فى إطار ثقافته المعنية.[٢] ولكن بالرغم من الاختلاف الموجود بين الثقافات فإنه يوجد شئ من الإئتلاف والقدرة على التفاهم وقد حدد كل من (إكمن وفريسيين Ekamn & Friesen 1972) أساليب التواصل الاجتماعى والتفاهم فى الصور التالية:

١- التوجيه كأسلوب فى التفاهم.

٢- عصا التوجيه مثال: مؤشر المدرس أو صفارة القائد أو عصا المايسترو.

٣- فردى، عن طريق لغة الإشارة باستخدام أصابع اليد.

٤- إستخدام الجسم كله فى ردود الفعل الجسمحركية.

٥- توضيح بالصور والاسكتشات.

٦- إيقاع متناغم باستخدام الموسيقى.

---

[1] إدوارد ويلسون، وحدة وتناسق المعرفة، ترجمة: حسين بيومى، مجلة الثقافة العالمية، الكويت، العدد ٩٠/ سبتمبر وأكتوبر ١٩٩٨، ص ٢١.

[2] سيزا قاسم، مدخل إلى السيموطيقا*، دار الياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٣٠٠.

* السيموطيقا: علم يتناول وظيفة التواصل والتعبير الإنسانى، والسمطقة: هى العمليات التى ترتبط بإنتاج العلامة ومكوناتها: فعند (بيرس) السمطقة هى علاقة تربط بين العلامة (sign) والموضوع (object) والمعنى التفسيرى (interpret) ص ٣٥٠.

٧- مكانى وذلك باستخدام خيال المستمع فى تصور ذهنى لموضوع ما.[1]

هكذا فإن الإنسان يسعى لتوصيل أفكاره ومعتقداته والتواصل مع من حوله، لأنه كائن اجتماعى يحتاج لإيجاد معنى لبعض تجاربه باستخدام الرموز والعلامات وتأكيد جذوره الجماعية من خلال الأسطورة والتاريخ والسعى لمشاركة الآخرين بالإكتشاف والخيال الذى بدوره يساعده على مواجهة ظروف البيئة والحياة. ففى دراسة (ديك فيلد Dick Field و جون نيويك John Newick) تمت المقارنة بين أعمال فنون كل من الصين والهند والتبت وإحدى القبائل بنيجيريا كدراسة للفن والتربية.[2] مؤكداً أن الفن الهندى مفاهيمى conceptual، اكثر منه إدراكى حسى perceptual، وفى التبت إنتاج الصور يساعد فى عمليات التأمل والتركيز. أما فى الصين فيؤكد أنه توجد طاقة روحية تتحرك من خلال الأشياء والوحدات فى توافق تام وعلى التصوير الإفصاح عنها، وذلك من خلال ضربات فرشاة قوية بصورة كافية كمنبع لهذه الطاقة، كما أن لكل شكل ملامحه ولونه المحدد، ووحدة الأجزاء مع الكل يجب أن تكون واضحة، وكل ذلك من خلال الرجوع للتراث ونقله. وهذا ما يساعد على تأصيل الروابط الاجتماعية والثقافية لجماعة ما، من خلال الفن كتأكيد للدين وذات الإنسان كجانب روحانى وإمتاع للحواس أيضاً.

فالرموز والعلامات تمتدان إلى كل شئ فى حياتنا الآن، علامات تجارية قد تكون حرفاً واحداً وسط إطار هندسى مثلاً، وبلون واحد تستثير خيال وفكر الإنسان للمنتج الذى يحمل هذه العلامة، أو وجود أشرطة بشكل ما تميز بين جندى المشاة أو الطيران أو البحرية. الرموز الدينية والوشم.... وغيرها مما يميز جماعة عن اخرى فى فكر ما أو مكانة اجتماعية، الأحلام والأبراج والحظ ورموز الجبر والكيمياء... تفصح عن مفاهيم وعلاقات ما؛ وعلامات المرور توضح وتحذر بأبسط أسلوب يفهمه الجميع بمختلف الأعمار، ففى العلامة والرمز نجد الخبرة والمعنى واختزال الفكرة.

---

(1) Carley H. Dodd; Dynamics of Intercultural Communication; Brown company pub.; USA., 1982; P. 223.

(2) Dick Field & John Newick; the study of education and art; Routledge & Kegn Paul; USA., 1973; P. 36; 39.

إذاً فالتعبير الرمزى يتشكل وفق مفاهيم فلسفية وفكرية مع تقنية تخضع بالدرجة الأولى لمتطلبات العصر، وتختلف فى تعدد لا نهائى كتعدد - مثلاً - مدركاً الفنان للطبيعة مع وجود الفروق الفردية فى التعبير، وقد يلجأ الفنان إلى إستخدام بعض الوسائل للتعبير كالمبالغة والحذف والشفافية، والجمع بين المكان والزمان على إختلافهما فى حيز واحد حتى يصل إلى المعنى الرمزى وإحكام العلاقات الشكلية فى العمل الفنى.[1]

إذاً الأمر يتطلب من الفرد أن يكون على قدر من الوعى والفهم والمعرفة أى قدر ثقافى للتعرف على المغزى وراء هذا الرمز أو تلك العلامة وهذا ما أكده (بنديتو كروسى Benedetto Croce) فى أن المعرفة يدل عليها التعبير وأن الخيال والبصيرة والإحساس والشعور، هم أسبق وأقدم دروب المعرفة القائمة على الاستيعاب والإفتراض، وهذا يعنى أن من ضروريات التعبير أن يكون الإنتاج الفنى متضمناً صناعة ورمزاً وموضوعاً.[2]

الفن الرمزى Symbolic art:

إتجاه تشكيلى من (١٨٨٥ – ١٩١٠) تطرق فيه المصورون إلى الأحلام والإتجاه الميتافيزيقى والأساطير مع التبسيط لتأكيد مفهوم الرمز وراء الحدث. فرسوم (وليم بلاك William Blake) (١٧٧٥٧ – ١٨٢٧) و (جورج فريدريك ويتس George Frederick Waits) (١٨١٧ – ١٩٠٤)، و (تشارلز رينيه ماكنتوش Charles Rennie Mackintosh) (١٨٦٨ – ١٩٢٨) التى تتميز بالغموض والسحر والخيال والمعانى الرمزية، وباللون ذى الدلالة الرمزية فلوحة بعنوان حصاد القمر، إستخدم فيها المصور أسلوبه الهندسى العضوى الذى أصبح معروفاً كمصطلح (ماكنتوش). فقد كان دائماً يخلط أفكاره الرمزية بالأسلوب المعمارى الكلاسيكى، وسجل فى هذه اللوحة قصة حورية أمام القمر ذات جناحين يحيطها القمر كهالة من النور التى تنعكس على مجموعة نباتات هندسية كما لو كانت فسيفساء. وكما صرح (جورج فردريك ويتس) فى إحدى اللقاءات بأنه يرسم الأفكار وليس اشياء، يرسم لأنه يريد أن يفصح بشئ ما لاتسعفه

---

[1] عبد الرحمن النشار، الرمزية فى التصوير ورسوم الأطفال، ماجستير غير منشورة، كلية لتربية الفنية جامعة حلوان، ١٩٧٢.

[2] محمد صدقى الجباخنجى، الحس الجمالى، دار المعارف، القاهرة، ص ٦٧.

الكلمات واللغة المكتوبة فى سرده. بل اتجه للغة التشكيلية الشكلية حتى يمتع العين ويستثير الفكر لدى المشاهد لأفكار كثيرة كأسلوب إنسانى متحضر.[1] ولوحة أخرى بعنوان: الأمل. رسم فتاة صغيرة ضعيفة هزيلة معصوبة العينين تعزف على قيثارة ممزقة الأوتار ومربوطة بسلسلة حول رأسها بينما تجلس على الأرض فى جو غامض يشير إلى أن الأمل ضعيف. أما (وليم بلاك) فقد علم نفسه الكثير من خلال دراسته لأعمال (دورير Durer) و (مايكل انجلو Michelangelo) و (رافاييل Raphael) فقد كان يرى الطبيعة بأسلوب مختلف، فكأنها محركة من قبل كائنات روحانية غامضة غريبة ووحوش وتنانين، وفى لوحة بعنوان التنين الأحمر والمرأة المتسربلة بالشمس، حيث رسم إمرأة تلبس الشمس تحت أقدام تنين عملاق، له أرجل ادمية واضحة وذيل وقرون[2] أما فى فرنسا فقد إتخذ الإتجاه الرمزى أسلوباً مختلفاً عن إنجلترا، حيث ظهرت رسوم (جوستاف ميرو Gustave Moreau) و (بول جوجان Paul Gauguin) (١٨٤٨ - ١٩٠٣). وجماعة (الوردة والصليب Rose & Croix) فى عام ١٨٩٢، فقد كانت أساس أفكارهم تستند على الحق والخير والجمال كفلسفة تحكم إنتاجها الفنى. وفى النمسا ظهرت أعمال (جوستاف كليميت Gustave Klimt) (١٨٦٢ – ١٩١٨) وقد دمج بين الكلاسيكية والزخرفة بصورة متميزة مستوحاة من الموازييك البيزنطى، وقد تأثر بفلسفة كل من (نيتشه Nietzsche) و (شوبنهور Schopenhanre) محاولاً بطريقته الخاصة حل مشكلة الميتافيزيقا للوجود الإنسانى حتى تعبر عن الفوضى التى يعيشها الإنسان المعاصر، فشرع يرسم كل شئ، وموضوعاته ممتدة فى فلسفة الإنسان. فعبر عن المرض وتحلل الجسد والفقر والحياة والموت، ولوحة (الدواء) الخاصة بكلية الطب جامعة فينا حيث يصور (هيجيا Hygieia) آلهة الطب والصحة والدواء، رسمها تعطى ظهرها للبشرية جمعاء حاملة ثعباناً ينفث سمه فى إناء محمول على يدها اليسرى فى وضع مصرى قديم بينما إرتدت ملابس مزخرفة شفافة من الأعشاب والنباتات والرموز الهندسية.[3] أما فى لوحات أخرى حيث دمج جوستاف كليميت البورتيريه الكلاسيكى بالزخارف العضوية والهندسية ذات الألوان المدمجة المستوحاة من الفنون القديمة المصرية واليابانية والصينية

---

[1] Edward Luicie – Smith; Symbolist art; Thames & Hudson; London; 1995; P 47.
[2] Michael Gibson; symbolism; Taschen; London, 1995; P. 22.
[3] Gilles Neret; Gustave Klimt; Thunder Bey press; London; 1997; P. 24.

والرومانية. ففى لوحة بورتريه للبارونيس اليزابث باكوفينكت حيث رسمها واقفة متسربلة برداء زخرفى من وحدات ورموز بيزنطية ومصرية قديمة ويابانية، بينما عالج الخلفية كما لو كانت ورق حائط لأشخاص يابانيين، وبنفس الفكرة لوحة (ماريا بيير) حيث أرتدت الملابس الفلكلورية الهند صينية، بينما الخلفية تمت معالجتها كلوحة تحكى أسطورة يابانية، الكل فى ملحمة لونية مبهجة. وقد إمتد تأثير (جوستاف كليميت) فى أعمال مصور معاصر (هاندرتويسر Hunderiwasser) (١٩٢٨ -)[1] من مواليد فينا بالنمسا، ثم انتقل ليعيش فى نيوزلندا، كما زار العديد من البلاد مثل: المغرب، تونس، إيطاليا، ميونخ، اليونان، فرنسا، أستراليا، سيريلانكا، هاييتى، أمريكا، بنما، اليابان، نيبال، الهند. وبالرغم من أن بداياته كانت كلاسيكية إلا أنه إستطاع أن يتميز بأسلوب فلسفة خاصة حتى أن لوحته أصبحت ترسم على واجهات المبانى وتنسيق المدن والحدائق لم لها من تصميم متفرد وألوان مبهجة حيث يعتمد على الحس المتدفق فى تطبيق اللون مع إستخدام خامات متنوعة فى العمل الفنى الواحد، ففى لوحة له بعنوان (الغامرون) - مثلاً - إستخدم ألوان تامبرا، مائية، زيتية، جملكه، بوليفيتايل ورق ذهب، خشب سفن مبطن بالجير والزنك. أما اللوحة التى أطلق عليها اسم (الكلاب)، حيث رسم شخصاً فى كفن داخل مقبرته، بينما أنتشر من حوله أشخاص ذات وجوه مربعة تحيط بها شفاة على شكل مراكب متناثرة وكأنها ترمز للإشعاعات والقصص حول هذا الشخص. كما ويظهر أسلوب التسطيح والألوان الزاهية فى تركيبات عضوية هندسية.

أما لوحة (القائد) والتى تظهر يد مرفوعة تعبر عن القائد وسط حشد لمجموعات من الأشجار والنوافذ، والمنازل، فقد بالغ المصور فى حجم اليد مدللاً على مدى شخصية وسيطرة هذا القائد على من حوله.

وفى لوحة بعنوان النوافذ ترجع للمنزل، قد رسم الطبيعة بصورة عضوية هندسية كما لو كانت النوافذ فى حديقة تنظر بعيونها للناس.

---

[1] Harry Rand; Friedensreich Hunderwasser; Taschen Switzerland; 1993; P. 153, 166.

جاسبر جونز Jasper Johns (١٩٣٠-):

ولد بجورجينيا وعاش باليابان حتى ١٩٥٢، كان صديقاً لكل من (روبرت روشنبرج Robert Rauschenberg) و (جون كاج John Cage) وكان لهما الأثر الكبير على أعماله فى البداية. ففى الخمسينيات ظهر أهتمامه بالعلم الأمريكى حيث رسم مجموعة من اللوحات تحت عنوان (Flag) باستخدام تقنية (الإنكوستيك encaustic) حيث مصهور الشمع مخلوط باللون يخلق طبقة شفافة تظهر ما تحتها. وما العلم الأمريكى إلا رمز للوحدة والاتحاد لجماعات مختلفة، فالعلم له معنى ثقافى يفهم من خلال رسائل تاريخية واجتماعية، ويفهمه جميع طبقات الشعب باختلاف أعمالهم ووظائفهم.[1] ثم قام بإضافة أجزاء آدمية مصبوبة بالجص وقام بتلوينها، وكان تارة أخرى، بعد أن يضع اللون سميكا يقوم بصنفرته بعد جفافه فيخلق ملمساً خشناً بطريقة عشوائية. كذلك أيضاً أستغل الطريقة التنقيطية فى التعبير عن الملامس وعمل على تركيب لوحات متعددة الأسطح.

ثم أحتلت الكلمات والحروف جزءاً هاماً من لوحاته مع الرموز والعلامات الهندسية المجردة، مستخدماً التنوع اللونى، وسمك وطريقة تطبيق اللون على السطح، ثم قام بإضافة أشياء على سطح اللوحة، مثل: سلك - فرشاه - طبق - فنجان - مكنسة....وغيرها.

اطلق على أسطح اعماله (السطح المنشط activated surface)، وطبع آثار اقدامه على اللوحات، أما فى السبعينيات فقد انتج مجموعة من اللوحات التجريدية عبارة عن تقاطعات خطية ملونة مستوحاة من لوحات موندريان الأخيرة، اما فى مرحلة الثمانينات فقد اعتمد على الرموز والعلامات ذات المعانى المزدوجة. فقد أستند على مفاهيم وافكار كل من (جين بودريه Jean Baudrillard ودريدا Jacques Derrida)[٢]. كما وقد تميزت لوحاته فى الثمانينات بأسلوب أعتمد على الرموز والعلامات التى تحمل معانى مزدوجة مع رسم أجزاء من لوحات مصورين آخرين،

---

[1] John Kissick; Art Context and Criticism; Brown & Bench mark; USA., 1993; P 424.

[2] Jonathan Fineberg; Art since 1940; Laurance king; London, 1995; P. 205.

مثل: (تولوز لوتريك وليونارد دافنشى)، ففى مجموعة لوحات له تظهر علامات ثابتة مثل: إناء الزهور الذى يحمل المعنى المزدوج لوجه الرجل والمرأة (الين واليانج)، كذلك علامة الخطر (الجمجمة والعظمتان)، أيضا وجه المرأة العجوز الشابة، اليد والسهم بطريقة تشير للزمن - كذلك كلمات التحذير المكتوبة وحروف الكتابة، أيضا العيون والشفاه، العلم الأمريكى وقد غير من ألوانه، الساعة، الكرسى، جسد المرأة أو الرجل.

التعددية الثقافية كسمة فى أعمال المصور المعاصر:

- يؤكد المصور (دافيد سال David Sall) أن البحث عن معنى؛ هو الثقافة، فاللغة ثقافة - والتى يوفرها التصوير بصفة خاصة - يجب أن تحمل معانى مفهومة ورموزاً متعارفاً عليها حتى يتثنى للمشاهد أن يخلص إلى المعنى الذى يرغبه المصور، فمنذ الستينيات ظهرت وسائل تقنية وتعبيرية جديدة ساعدت المصور على إستخراج الخارج إلى الداخل (brining outside to inside).[١]

وهذا ما عبر عنه (سيجمر بولك Sigmar Polke) فى لوحة مستنداً على مفهوم النظرية البنائية الفرنسية (١٩٦٠) حيث تشير إلى أن ترجمة الإنسان للعالم من حوله تتشكل تبعاً للغة التى نستخدمها لوصف تجربتنا الذاتية.[٢] فقصة (اليس فى بلاد العجائب) أسطورة تحكى للأطفال عن شخصيات عجيبة ومواقف صعبة تمر بها البطلة الصغيرة. فلوحة الفنان أستخدم فيها تقنيات متعددة عبرت عن ذلك، فقد إستخدم فيها أسلوب الخيامية (Patch work) كسطح أعاد طباعته برسم مستخدماً طريقة الشاشة الحريرية للاعب كرة سلة من إحدى المجلات الرياضية، وبطريقة الإستنسل طبع خطوطاً بيضاء لرأس رجل وأخرى لإمرأة يرتديان قبعة من الخمسينات، مع وجود ضربات فرشاة ملونة تحت هذه الخطوط، بينما تقف اليس وراء نبات عش الغراب الضخم.

---

(1) Ferderic Tuten; David Salle; Art in American mag., September 1997; USA.; P. 80.

(2) Jonathan Fineber; Art since 1940; Laurence king; London; 1995; P. 360, 410, 244.

أما المصور الألمانى (أنسلم كيفر Anselm Kiefer) فقد بحث فى أمثلة من عالم الأساطير اليونانية والمصرية واليهودية والبيزنطية حيث تتوافق جميعاً فى أفكار متشابهة، الموت والعقاب والتجديد.

ولوحة أخرى بعنوان (الرباعية) لحجرة خشبية مشتعلة بالنار، بينما يتمشى ثعبان فى الوسط، فهو يرمز للعالم الذى سوف يحترق فى جهنم، بينما التنين أو الحية تتمشى وسط هذه النيران. هكذا فإن محور أعمال هذا المصور للبحث فى المفاهيم والعوامل التاريخية والحقائق المتوارثة لشعبه الألمانى وبخاصة بعد فترة الحكم النازى. وفى نفس العام (١٩٦٠) أيضاً أتاح المجتمع الأمريكى الفرصة للمصورين الأقلية السود والهايسبانك Hispanic للتعبير عن أفكارهم وهويتهم من خلال أعمالهم الفنية، فظهرت ذات رموز تتميز بالتعددية والإزدواجية. وقد كان للثقافة الأمريكية التأثير الواضح على الثقافة الإنجليزية منذ عام ١٩٠٠. وظهر ذلك من خلال معرض أقيم فى متحف (تيت Tate) بعنوان (الفن الأمريكى الجديد The New American Painting) حيث تمنى الأمريكيون أن تكون الحرب الباردة رمزاً لحرية الفكر والعقل الإنسانى للمصور فى الغرب، فبهرتهم جراة اللوان والتعبير والإفصاح عن الغرائز البشرية واستخدام الخامات بطريق تقنية مغايرة للأسلوب الإنجليزى الكلاسيكى المعروف وبخاصة للمناظر الطبيعية، هكذا أطلق شعار (فن جديد لعصر جديد A new art for a new age)[١] وظهر هذا التأثير فى معرض أقيم بلندن عام ١٩٨١ أطلق عليه (الروح الجديد فى التصوير The New spirit in painting)، تبعه معرض بألمانيا برلين ١٩٨٢ بعنوان (التعبيرية الجديدة Neo-Expressionism) اما متحف (ويتنى) فقد كان رائداً للإعلان عن مذهب جديد بعنوان (الصورة الجديدة New Image).

ولوحة مرسومة للمصور الأسكتلندى (ادريان وزنكسى) تظهر كحلم يحتوى قصة ورموزاً يهودية ومسيحية مختلفة، وحروف كتابة بطريقة زخرفية تحيط بالأشكال كما لو كانت هالة من نور بينما تظهر على لوحة مثبتة بجوار المنضدة قارباً شراعياً يكافح الأمواج، وهناك شخص يجلس على منضدة، امامه شمعة بينما يمسك

---

[1] Boris Ford, Modern Britain, Combridge University Press; UK., vol 9; 1992; P. 109.

بإحدى يديه ظرف خطاب وبالأخرى الخطاب وتظهر نافذة وعمود إنارة بالشارع.[1] إن موضوع الوحدة والتعددية محور لا يهم الغرب فقط، ولكنه أيضاً أحد المحاور التى تمثل فلسفة الشرق أيضاً، حيث أنها مجتمعات إتسمت بالتعددية والبحث فى الطبيعة الإنسانية والأفكار التحليلية لطبيعة الوجود وأساس الكون والقوة الخالقة والروح والبعث والخلود وغيرها من المفاهيم الغيبية.[2] فالمصورة (دوريس بلوم Doris Bloom) من جنوب إفريقيا تبحث فى المدينة الحديثة عن التعبير عن ذاتها بطريقتها الخاصة بلا شعور unconscious يساعد الأفراد بعرض خبرتهم بعمق فى الذاكرة التجميعية collective memory وذلك فى الفلكلور الفطرى، ورسوم الكهوف، ورسوم الأطفال وما أطلقت عليه المناظر الثقافية (Cultural land scape)، فالتاريخ الإنسانى قد تم سرده بالكتابة والنظام الهندسى مثلاً من خلال الأشكال الإنسانية والهيروغليفية للتعبير عن الأشياء. ولوحة أخرى صورة ذاتية للمصورة، عبرت فيها عن ذاتها بخطوط متجمدة متشابكة بينما وضعت بصمة أصابعها بجوار صورتها ثم عادت فرسمت تخطيطات البصمة بالخطوط التى ميزت رسمها لشعرها ووجهها، هكذا تعلن أن كل فرد هو ذاته، له ما يميزه عن غيره من البشر وإنه تركيب معقد من عوامل كثيرة يصعب تقليدها أو تفكيكها، وذلك لأن كل الثقافات الحديثة هى متعددة فى البناء ومتغيرة فى المحتوى والروابط حيث أنها خبرات متراكبة.[3] وبنفس طريقة التعبير صور (أنسلم كيفر Anselm Kiefer) لوحته التى بعنوان (شعرك المحترق يا شالوميث)، حيث صور إمرأة - وهى زوجة الملك سليمان - تجلس عارية بينما شعرها يحترق بالنار، وتحيط برأسها جملة مكتوبة باللغة الألمانية بينما تظهر مجموعة من ناطحات السحاب فى خلفية اللوحة.

أما اللوحة التى للمصور (ستيفن ماكينا Stephen Mckenna) فتحكى قصة دمار (أكتيون Actaeon) شاب يلبس ملابس يونانية، يحمل فى يده قرن غزال يدفع به

---

[1] Frances Spalding: British art since 1900; Thames & Hudson; UK.; 1994; P. 232. 234.

[2] Tshiamalega Ntumba (Kinshasa); la Diversite des approaches et l'unite de la verite;

إحدى أبحاث المؤتمر الدولى الفلسفى الثالث، كلية التربية جامعة عين شمس (بعنوان وحدة المعرفة)، مطبعة جامعة عين شمس، ١٩٨٠، ص ١٩٥.

[3] Jacob Wamberg; The Labyrinthine – Nest – The art of Doris Bloom; Thaurus; 1991; P. 5.

مجموعة من الكلاب تنهش جسده، بينما تظهر فى الخلفية رأس ـ فقط ـ لإمرأة تلبس غطاء وعلى شعرها جوهرة مثل الثعبان معقودة أماميا، وهى أسطورة إغريقية حيث غضبت الآلهة (أرطاميس Artemis) على اكتيون عندما إختلس النظر إليها وهى تستحم، فحولته إلى غزال، لم تكد كلاب الصيد تراه حتى أسرعت نحوه ومزقته.

أما فكرة الحياة والموت من مفهوم العلم الحديث فقد ظهرت القوة النووية والنفايات الذرية والاشعاعات... وغيرها، مما يثير التذمر العالمى كذلك أصبح الكمبيوتر البديل المعاصر للمخطوطات القديمة والمكتبات، والفن بدوره ليس سلبياً ولكنه (شئ حقيقى يتشارك ويتحاور من خلاله البشر فى مجتمعه حيث يؤثر فى كل أنشطتهم إذ أنه نشاط إنسانى وليس منتجاً نهائيا).[1] ويظهر هذا واضحاً فى لوحة عبرت المصورة (تيرى ونترز Terry Winters) عن ذلك بمفهوم خاص حيث أطلقت عليها عنوان (حكومة رائعة) فتأثير الإكتشافات العلمية والحفريات، وظهور حضارات، ومن خلال الأبحاث العلمية يمكن معرفة عمر الأشياء المكتشفة ونوع الخامات، كذلك ظهور أنواع من الأمراض الجديدة والفيروسات والبكتريا والجراثيم والخلايا الأولية ـ كلها وحدات مرسومة فى اللوحة ـ تتفاعل وتتقاتل وتتعايش وتتكافل كحكومة رائعة بها إكتفاء ذاتى وخط دفاع وخطوط بناء وتعمير وهدم وتكاثر ... كلها أشكال لحياة لا تظهر إلا من خلال عدسة الميكرسكوب، ولكن المصورة هنا ترمى إلى معنى مزدوج هو فى العلاقات الطبيعية والإنسانية من أجل إستمرار التعايش على سطح كوكبنا الأرض، وإذا ما كانت الصور منتجة من الكمبيوتر أو خلال الميكرسكوب أن ما تقصده المصورة حرفياً هو (خيال ما وراء المعرفة المتعارف عليها The imagination beyond the knowable).

وبنفس الفكرة لوحة مرسومة للمصور (جان مشيل باسكويت ـ Jean Michel Basquiat) وهو أسود أمريكى ينحدر والده من هاييتى ووالدته من بورتريكا (زنجيه)، وقد كانت دراسته بالأسبانية والإنجليزية حتى بلغ من العمر سبعة عشر عاماً ترك المنزل وعاش فى الشوارع وشارك فى عدة جماعات. ولكنه أعلن عن فنه فى عرض أقيم عام ١٩٨٠ فى ميدان التايمز "Times square show"، ثم شارك عام

---

[1] Fredreik Wagemans; Art meets science and spirituality in a changing economy; Copenhagen 1996; P. 8.

١٩٨١ فى معرض نيويورك موجه جديدة "New York / New Wave" ، واللوحة التى نحن بصددها تعبر بضربات فرشاة قوية ولون سائل عن مدى الصراع والعنف الذى يجتاح العالم اليوم، ويعبر فى ذات الوقت عن واقعه الشخصى الذاتى كأسود يعيش التشتت والضياع والإضطهاد، فعبر عن الوجه كقناع زنجى بينما الجسد يظهر كما لو كان وراء جهاز الأشعة فيظهر الهيكل العظمى، كما لو كانت روح تعود للحياة فقد أحاطها بلون أحمر قرنفلى، والشكل يرقص بين الألوان يمد يديه بين إيقاع موسيقى الجاز، ويرفع شعاراً اطلقه مؤرخاً للفن يدعى (روبرت فاريزر Ropert Farris) (لإحياء الأفرو - أتلانتك).[1]

أما (ساندروشيا Sandrochia) - فى لوحته - والذى ينتقل دائماً بين إيطاليا ونيويورك كثيراً ما يعتمد على طراز تاريخ الفن مثل طراز الباروك أو أسلوب (شجال Chagall) الزخرفى أو الستائر والملابس اليابانية، كذلك لمسات (تومبلى Twombly) - وهى عبارة عن خلفية مبعثرة الأشكال مرسومة بخطوط بيضاء مسطحة - والسمكة بالنسبة له رمز للموت وهى الشئ الوحيد الكبير الذى نحمله على أكتافنا - على حد قوله - وهذه الرمزية تضرب أغوارها وجذورها فى الفكر والثقافة الإنسانية فهى تشير فى فكر ما بعد الحداثة لعدم الإستقرار أو الترابط التاريخى والزمن المعاصر الذى يهتم فقط بما هو ظاهرى وسطحى وليس ما هو بالعمق. و (دافيد هوكنى David Hockney) وهو بريطانى يعيش بأمريكا يستخدم العديد من الطراز فى أعماله مثل: طراز نصف مصرى (Semi - Egyptian Style) وكذلك الأشكال المسطحة (Figureinal Flat Style)

وفى لوحة اخرى يظهر مدى تأثره بالإتجاه الوحشى (Fauvist) وأسلوب المصور (هنرى ماتيس Matisse) من حيث قوة الألوان والتعبير مع إستخدام التمثيل الزمانى المكانى معبر عن جنة خضراء مزهرة يتوسطها كوخ صغير، وتتصدر اللوحة جدار ذو بوابة يمتد منها طريق.

---

[1] Jonathan Fineberg; Art since 1940; Laurence King London; 1995; P. 414; 434; 449.

أما (ديفيد وجنارويز David Wajnarowicz) فى لوحة (بعنوان موت الروح الأمريكية) حيث قُسم فيها لوحته إلى أربعة أقسام متساوية مترابطة كما لو كان ينظر خلف زجاج نافذة على منظر لراعى بقر يمتطى ثوراً هائجاً ـ وعبر عن جسم هذا الثور بأوراق الصحف المحروقة مضافاً إليها لوناً بنياً فان ديك ـ بينما تصطف مجموعة من الدولارات يسيل فوقها لون أحمر ، ويمر الثور وسط مجموعة من الجبال بينما تشتعل نار بركانية فى إحدى المربعات حيث أرجل الثور، وفى المربع العلوى تظهر صخور رمادية جافة تتوسطها جمجمة بفمها ثعبان ـ وهى صورة حرفية من قبائل الهوبى ـ وفوق الصخور تظهر مدائن أفران النفط والفحم، أما القسم الرابع من اللوحة فهو إمتداد للجبال بينما تقف فوقها الكاشينا (Kachina) وهى عروسة ترتبط بمعانى دينية لدى الهنود الحمر الأمريكيين ورسم حولها هالة من الأشعة الحمراء والبرتقالية بينما تتصل ببعض الخيوط الحمراء بكبسولة فضائية تسبح فى السماء ويمتد الخط الأحمر فى الأربعة أجزاء بينما تتصل بوجه المسيح يحمل على رأسه إكليل شوك ويوجد بأسفله تروس بدال الدراجة، وتتوسط اللوحة بين الثور ومجموعة الجبال بحيرة يسبح فيها العديد من أسماك القرش.

وبنفس التقسيم قام (دافيد سال David Sall) بتقسيم لوحة له إلى قسمين ولوحة أخرى إلى ثلاثة أقسام، الأولى بعنوان الأرنب لاعب الطبلة، مستخدماً خامتى الزيت والأكليريك على توال كتان محسس، فالأرنب يستند على طبلة فوقها برواز صورة طوق النجاة وخلفه ستارة تذكرنا بستارة (ماتيس) المصرية بينما رسم نجمة يتوسطها تمثال يشبه إلى حد كبير ما يمنح كجائزة أوسكار وفى ذات الوقت يذكرنا بتمثال (فينوس) البدائية)، بينما رسم بخطوط بسيطة بعض الزهور وبورتريه على جدار الطبلة، وفى ثلث اللوحة رسم فتاة فى ملابس التنس تشاهد مباراة بينما تحجب الشمس بإحدى يديها عن عينها. واللوحة الأخرى بعنوان (ماكينة الريح) فقد قسمها إلى ثلاثة أجزاء: الأول به دبة سيرك تركب عجلة وأمامها مربع مقسم أربعة أقسام كل قسم ورقة شجر مقسمة إلى نصفين، أما النصف الثانى فنجد فتاة أمامها ماء وزهوراً وتظهر كما لو كانت تقف وراء زجاج وخلفها تمثال بوذا فى ثلاثة صفوف متوازية، يتقابل كل بورتريه منها كما لو كان إنعكاساً فى الماء بينما ثبت فى الصف المنتصف لوحتين مرسومتين الأولى لشخص مجرد

والثانية لتمثال إمراة، وصور بوذا إستنساخات لصورة فوتوغرافية ثبتها على توال محسس.[1]

مما سبق دراسته كمحاور البحث تاريخياً فى الحضارات القديمة وفكرياً وتقنياً فى فلسفة ما بعد الحداثة كسمة معاصرة يلاحظ ما يلى:

- انه يوجد إتجاه خاص لمصورى ما بعد الحداثة فى الرجوع للتراث وبخاصة الرموز والمعانى والأساطير كمعين لخبرات إنسانية مصاغة فى قالب وعناصر فنية تشكيلية جديدة.
- توجد رموز تحمل العديد من المعانى ومنها رموز واضحة صريحة وأخرى غامضة تعتمد على ثقافات الأفراد مشاهدى العمل الفنى.

التعددية لثقافية سمة معاصرة وتظهر بصورة او اخرى فى أعمال المصورين المعاصرين.

- المصور عضو مؤثر ويتأثر بالمجتمع المحيط به ويشارك فى قضاياه.
- تفهم فكر وثقافة المصور تنعكس على فهمنا لما قد أنتجه.

[1] Frederic Tuten; David Salle; Art America mag, September 1997; P. 80.

مقارنة بين فن الحداثة وما بعد الحداثة

نوع المقارنة	فن الحداثة	فن ما بعد الحداثة
طبيعة الفن Nature of art	- الفن وحدة جمالية يجب أن تدرس بمعزل عن إرتباط محدد.	- الفن كشكل للإنتاج الثقافى يجب دراسته فى محتواه الثقافى.
مدى التطور فى الرؤية View of Progress	- مثل أى نشاط إنسانى، فالفن يتطور وينمو فى إطار قصص، ويجب أن يرتب فى هذا النطاق.	- لا يوجد تطور ولكن فقط التقدم بالتناوب من جهة واحدة وأحيانا الامتداد لجهات أخرى. لذلك يجب أن تتحدد الدراسات حول قصص متنوعة متعددة.
ما بعد الطليعية Trans Avant grade	- التقدم ممكن من خلال الأنشطة الثقافية للقائد. والتعليم يجب أن يساعد الناس على تقبل مبدأ العطاء فى المجتمع.	- السلطة الفردية الذاتية للقائد توضع محل المسائلة، والدراسات يجب أن تكون ذات ملامح نقدية لتمكن الطلاب من تساؤلات مناسبة ملائمة. كما وتشمل موضوعات من ثقافات متعددة.
قاعدة الأسلوب Stylistic bais	- يفضل التجريد والاتجاه الغير تشبيهى أكثر من المحاكاة الحرفية، ويجب تشجيع الطلاب للتجريب فى موضوعات مجردة.	- الواقعية مقبولة مرة اخرى، تنتخب كأسلوب يمكن حدوثه، فالطالب يجب أن يتبع أسلوب مدرسة بذاتها أو يمزج خليط منها.
النظرة العالمية المتعددة Universalism Pluralism	- كل الأساليب المتنوعة يمكن تلخيصها فى طرق وأسس ومبادئ عالمية موحدة ترتكز فقط على البناء التشكيلى.	- أسلوب متعدد يمكن دراسته لمساعدة الطلاب لترتيب وترجمة طرق مختلفة عن الحقيقة.

مقارنة بين نظرية الحداثة وما بعد الحداثة فى التربية

نوع المقارنة	فن الحداثة فى التربية	فن ما بعد الحداثة فى التربية
الثقافة Culture	- شئ يجب أن يدرسه الطلاب ويمكن أن تكون عائق للدراسة. والطلاب من ثقافات متعددة يجب تدريسهم بلغة مشتركة أو وسيط ما للتواصل قبل أن يقوم المعلم بتدريسهم.	- إن هدف الحداثة توحيد نتاج المجتمع فى الهيمنة والتنمية، ولأن الوحدة ترتكز دائماً على ثقافة متسلطة، فالثقافات جميعها تحتوى على قيم ومفاهيم معيارية يمكن النظر إليها على أنها متساوية. لذلك فعلى الأقلية ان تدافع من أجل بقائها واستمراريتها.
القيم Values	- الحداثة التقليدية تؤمن أن المدرسين يجب عليهم التركيز على القيم لذلك يجب أن يبنى تدريسهم على القيم العالمية الأكثر حرية فالتعليم يجب أن يكون قيمى، ويساعد المعلمون الطلاب على تكوين هذه القيم وتصنيفها، حتى يتثنى للفرد تقرير ما سوف يتبعه ويجب أن تكون منفصلة عن الحقائق. فالقيم الأساسية الهامة هى المنطق والتقدم.	- يجب أن المعلم يساعد الطلاب على تركيب الاختلافات وقيم المنفعة الذاتية ليتوافق مع ثقافته. فالقيم النافعة لثقافة ما لا تكون حقيقية أو صحيحة على المستوى العالى، ونظراً لأن ليس على المعلم فرض قيمه الخاصة على الطالب، فيمكن السماح لإنجاح القيم الاجتماعية وذلك من خلال تأكيد الفطرية والحرية والابتكار فى تدريس التعددية.
المعرفة Knowledge	المعلم بمثالية ناقل قصص للمعرفة.	- المعلمون يرتكزون على Faciliators ويعيدو تركيب المعرفة.
الطبيعة الإنسانية Human nature	يؤمن الحدثون ميراث ثابت يمكن تعريفه موضوعيا. بالإضافة إلى أن الطبيعة الإنسانية أيضاً غير متغيرة فإن اختبارات الذكاء وما شابه لاكتشاف قدرات الطالب ومن خلال التعليم يتم تأكيد الشخصية وبالتالى تطوير المجتمع وتطبيق المعرفة بطريقة موضوعية.	- ينظر إلى التعليم كنوع من العلاج، يساعد الأفراد على تأكيد ذاتهم أكثر من إكتشافها، وتقدم المجتمع والأفراد لا يتم إلا عندما يدفع الفرد لتحقيق أهدافه المختارة.

تجربة خاصة:

مقدمة:

يشير (تونى بوث Tony Booth) إلى انه توجد أربعة محاور تعمل على نجاح تخطيط أى برنامج تعليمى وهى كما يلى:

١- تحضير الدروس وذلك عن إسترجاع موقف العملية التعليمية من حيث النظرة إلى مواطن القوة والضعف.

٢- تخطيط البناء أو التركيب من حيث تحديد الأولويات والأهداف والتوجيه السلوكى وطريقة الوصول إلى نجاح الخطة أو تحقيق أقصى إستفادة منها.

٣- الوسيلة أو الأداة التى تدفع التخطيط ليكون موضع التنفيذ مع مواجهة المشاكل والتغلب عليها.

٤- التقييم من حيث العناية بمواطن القوة وتقدير مواطن الضعف أو قياس مدى نجاح الوسيلة أو الأداة التى بواسطتها تحقق الهدف.[١]

وهذا ما أكد عليه (كالمرز Chalmers) فى أن التعليم (المتعدد الثقافات) ليس لصق وإضافة مجموعة مختارة من محاضرات أو الوحدات للمقررات الحالية، ولكن ينبغى أن يكون التغيير فى السياسات التعليمية والمناهج وأهدافها وأطرها والمواد التعليمية بالإضافة إلى التدريب للقائمين بالتدريس فى كليات الفنون وكليات أعداد معلم الفن.[٢]

كما وقد وصف (بيتر سكوت Scott Peter) النظرية التى تحكم علاقة ما بعد الحداثة بالنسبة للمؤسسات التعليمية والمجتمع بصورة أشمل، أنه لا مفر من أنها أول ما تأثر بالثقافة التصنيعية ومجتمع ما بعد الصناعة لتواجه عصر المعلوماتية وثقافة ديمقراطية.[٣] وهنا نرى أن النظرية التربوية قد تحركت من مفاهيم الصناعة إلى

---

(1) Tony Booth & others; Policies for Diversity in Education; London & New York in association with the open university; Routledge; USA; 1992; P. 56.

(2) جمال رفعت لمعى، مرجع سابق، ص١٢.

(3) Geoffrey D. Doherty; Developing quality system in Education; Routledge; London; 1994; P. 53. 59.

مفاهيم أخرى، فالمدرسة لم تعد المصنع، والتلميذ لم يعد المنتج، ولكن تعليم التلميذ هو الإنتاج الذى يتمثل فى تعديل سلوكه ليفى بحاجة المجتمع.

ثانياً: الإطار العملى:

بناء على الدراسات السابقة وقراءات الباحثة وتحقيقاً لأهداف البحث قامت بما يلى:

أولاً: التجربة الإستطلاعية:

تم إجراء تجربة إستطلاعية إستخلصت منها الباحثة مدى القدر المعرفى المرتبط بالخبرات الفنية فى إنتاج العمل الفنى لدى طلاب التجربة من حيث معرفة الحقائق الخاصة بالتراث وظهورها فى شكل فنى، فقد كانت الحصيلة كما يلى:

١- نسبة ١٠٠٪ لا توجد أى حصيلة معرفية عن الفنون التالية:
المايا - الأزتيك - المكسيك - كوريا - الصين - اليابان - الهند

٢- نسبة ٩٥٪ خلط للعديد من المفاهيم من حيث تصنيف الوحدة والرمز.

٣- نسبة ٩٣ ٪ معرفة عن الفن المصرى القديم كوحدات ورموز.

٤- نسبة ٩٨٪ عدم معرفة عن الفن الأفريقى والذى أصبح قاصراً على الأقنعة فقط.

٥- نسبة ٩٨٪ قصرت معرفة الفن اليونانى والرومانى على معلومات تاريخية فى النحت والعمارة.

٦- نسبة ٩٧٪ من الرسوم ضعيفة فقيرة التفاصيل.

ثانياً: إعداد الوحدة التدريسية:

وبناء على التجربة الاستطلاعية السابق ذكرها وتحقيقاً لأهداف البحث قامت الباحثة بتصميم وحدة تدريسية بعنوان: (التراث الفنى فى ضوء مفهوم التعددية الثقافية لتدريس التصوير) وشملت ستة دروس متتالية جاءت كما يلى:

الدرس الأول: رسم الطبيعة من خلال التعرف على فنون الحضارات القديمة.

الدرس الثانى: اسطورة المدينة الفاضلة كظاهرة عامة فى كل فنون الحضارات القديمة.

الدرس الثالث: الرمز فى التراث الفنى كمنطلق تعبيرى.

الدرس الرابع: البورتريه كمحور تعبيرى فى فنون الحضارات القديمة.

الدرس الخامس: تركيب تكوينات زخرفية مستوحاة من فنون الحضارات القديمة.

الدرس السادس: موضوع عام يتميز به الفن القديم.

وقد تم الاستناد على منهجى (ولسن، ولورا تشابمن)[1] فى التربية الفنية فى وضع محاور الوحدة التدريسية كما يلى:

أولاً: محتوى الفن:

١- تكوين الأفكار والمفاهيم الخاصة بكل حضارة يتم دراستها وذلك كما يلى:

الفن المصرى القديم تعتمد أفكاره على مفهوم البعث والخلود ورحلة الروح التى تنبعث من جديد وظهر هذا واضحاً فى جداريات المقابر وأوراق البردى تروى بالرسوم والكتابات ما يمر به الفرد فى هذه الرحلة مع إستخدام وحدات ورموز استعارية لمفاهيم مثل: مفتاح الحياة (عنخ) - وهل للحياة مفتاح؟ أما بالنسبة للفن اليونانى والرومانى فقد سجل أفكاره على أسطح الأوانى المستعملة يومياً تشرح قصص الحروب والاحتفالات الخاصة بالدولة الرومانية بينما اليونانية تشرح قصص الأبطال والاحتفالات الخاصة بالآلهة.

والفن الأفريقى يطارد الأرواح من خلال التماثيل والأقنعة الملونة والمنفذة بخامات متنوعة. والفن الأمريكى للقبائل فى شمال ووسط وجنوب أمريكا حيث الرسوم على الأوانى والسلال والملابس وجدران المنازل والمقابر التى أكتشفت معبرة عن مفاهيم تبحث فى علوم الفلك والروح كذلك تسجيل للحروب والغزوات التى تمت. والتصوير العربى والفارسى الزخرفى تظهر فيه بوضوح مع تقسيم اللوحة لمجموعة مستويات تحكى قصصاً مختلفة فى آن واحد، أما فنون شرق آسيا فإنها تسجل أفكارها التصويرية على الأوانى كما فى الصين واليابان أو على الأوراق بالأحبار كما فى اليابان وكوريا والصين معبرة عن مفاهيم مرتبطة بالطبيعة كتسجيل تدخل معه القصائد والكتابات المختلفة، أما الفن الهندى فهو ذو زخارف متنوعة.

٢- بلورة وتطويع الأفكار فى مجال التصوير لإنتاج أعمال فنية ذات محتوى متعدد الثقافة.

---

[1] Laura Chapmen; ibid.

وقد تم ذلك مع طلاب التجربة على النحو التالى:

المجموعة الضابطة قد طلب منها رسم أقنعة مختلفة، أما المجموعة التجريبية بعد عرض عدد كبير ومتنوع من الأقنعة المكسيكية والإندونيسية والإفريقية والصينية والمصرية القديمة (أقنعة الآلهة المختلفة).... وغيرها، أنتجوا مجموعات مختلفة من الرسوم متنوعة وذات ألوان ووحدات معبرة، والخطوة التالية رسم موضوعات من الأساطير.

٣- التنفيذ والممارسة بمختلف الخامات فى ضوء فكر ما بعد الحداثة، حيث يمكن إستخدام خامات متنوعة مختلفة فى العمل الخاص بكل طالب.

٤- التذوق الفنى والنقد لأعمال بعض المصورين المعاصرين، وذلك فقط مع المجموعة التجريبية حيث يتم عرض أعمال تصويرية معاصرة وتفهم الرموز والأفكار التى تكمن فى هذه الأعمال.

٥- التقييم، حيث يفاضل الطلاب ويختارون بين الأعمال المختلفة بعد تقييم الشرح المناسب لكل فن من الفنون السابقة التنويه عنها، كذلك تقييم نتائجهم الخاصة.

ثانياً: الركائز:

١- المتعلم.

٢- المصور وعمله فى ضوء حركة ما بعد الحداثة.

٣- دور الفن فى المجتمع بالتعرف على الصفات الأساسية فى الحضارة والذى يتم من خلال معرفة الأشكال والعناصر البصرية أو الإنتاج التشكيلى التى خلفها المجتمع وتلك الأشكال تتمثل فى التراث الخاص بالجماعة.

ثالثاً: الموضوع:

١- العناصر والأحداث الطبيعية.

٢- الرموز الإستعمارية.

٣- المضمون التعبيرى.

رابعاً: المضمون الثقافى:

١- الفنان الذى أنتج العمل الفنى.

٢- تاريخ إنتاج العمل الفنى.

٣- الحقبة التاريخية للعمل الفنى.

٤- المكان الذى أنتج فيه.

٥- الثقافة والفلسفة العامة وهى تمثل الأسلوب والمذهب الفنى الذى يطلق على العمل.

خامساً: البناء التشكيلى:

١- القيم الحسية (العناصر مثل: اللون ـ الشكل ـ الخط ـ الملمس ... الخ).

٢- التكوين (إتجاه الحركة ـ التوتر ـ الإستقرار ـ الحجم ـ المواقع ـ الإتزان ـ الأرضية الإغلاق ـ التقارب ـ معتم ـ مضئ ... الخ).

٣- النمط الفردى.

وسوف نعرض فيما يلى أهداف ومحتوى الوحدة وطرق التدريس، الوسائل والوسائط المعينة ثم الأنشطة المصاحبة.

١ـ إعداد الأهداف الإجرائية للوحدة:

تأكيداً للمذهب الإجرائى فى صياغة الأهداف التعليمية operationalism يمكن القول بأن أبسط صورة للهدف هى:

فعل (سلوك مرغوب فيه قابل للملاحظة + محتوى (جزئية معرفية أو مهارية أو إنفعالية يرتبط بها السلوك ويتم حيالها الأداء)[1].

لهذا فقد قامت الباحثة بوضع أهداف الوحدة كما يلى:

أ- الهدف العام للوحدة:

يتعرف الطلاب بالتراث الفنى للحضارات القديمة المختلفة لإنتاج لوحات تصويرية فى ضوء مفهوم التعددية الثقافية من خلال تقنيات ومفاهيم ما بعد الحداثة.

---

(١) مدحت أحمد النمر، تقويم الأهداف وتصميم الأختبار، دورة إعداد المعلم الجامعى السابعة والثلاثون، سبتمبر ١٩٩٩، كلية التربية جامعة الإسكندرية ص ٢، ٣.

ب- الأهداف الإجرائية للوحدة:

في نهاية تدريس هذه الوحدة يجب أن يكون كل طالب قادراً على أن:

أولاً: الأهداف المعرفية:

١- يتعرف على الأدوات والعمارة لتفهم البعد الاجتماعي والثقافي لكل حضارة.

٢- يتعرف على الطبيعة والبيئة المؤثرة في العمل الفني.

٣- يقارن الأسطورة في تسجيلها القديم والحديث.

٤- يقارن أعمالاً متنوعة مبنية على فكرة موقف المصور من القضايا الإنسانية.

٥- التعبير عن الشخصية المميزة لكل حضارة.

ثانياً: الأهداف المهارية:

١- يستخدم الأشكال أو الوحدات المعقدة والبسيطة في التركيب الفني.

٢- يستخدم الرموز المختلفة للحضارات القديمة في العمل الفني.

٣- يستخدم طرق التنفيذ بخامات مختلفة متعددة.

٤- يلاحظ مدى تفاعل وتلاؤم الخامة مع الفكرة.

٥- يتقن إستخدام الخامات المختلفة كوسيط للتعبير الفني المتعدد.

ثالثاً: الأهداف الوجدانية:

١- إرتباط الموضوعات التي تناولها كل فن بالإنسان المعاصر.

٢- التفاعل النفسي والثقافي بين إنسان اليوم وإنسان العصر القديم.

٣- تأكيد ذاتية الفرد من خلال التعبير للفنون القديمة والإنسان المعاصر.

٤- تاصيل الجذور الإنسانية للتراث الفني في الفن المعاصر.

جـ- أهداف الدروس:

هدف الدرس الأول: رسم الطبيعة من خلال التعريف بفنون الحضارات القديمة.

الأهداف الإجرائية:

١- باستخدام الحبر الشينى يرسم أشجاراً مستوحاة من الفن الصينى والياباني والهندى.

٢- باستخدام الخامات والطرق التقنية المختلفة يعبر عن الطبيعة بأن يستوحى أحد الفنون التى يختارها.

هدف الدرس الثانى: التعمق فى مفهوم الأسطورة عبر الحضارات القديمة.

الأهداف الإجرائية:

١- للمجموعة الضابطة لا يتم سوى سرد قصة أسطورية وعدم توجيهها.

٢- للمجموعة التجريبية تحديد أسطورة المدينة الفاضلة كظاهرة عامة فى كل فنون الحضارات القديمة.

الدرس الثالث: الرمز فى التراث الفنى كمنطلق تعبيرى.

الأهداف الإجرائية:

١- للمجموعة الضابطة لا يتم سوى سرد وتأكيد للرموز فى الحضارات المختلفة.

٢- للمجموعة التجريبية يتم الاستعانة بالرموز المختلفة بعد تحضير السطح بأحد التقنيات التعبيرية: الكشط ـ التنقيط... الخ.

الدرس الرابع: البورتيريه كمحور تعبيرى فى فنون الحضارات القديمة.

الأهداف الإجرائية:

١- للمجموعة الضابطة لا يتم سوى طلب مجموعة من الوجوه المستوحاة من الحضارات القديمة.

٢- للمجموعة التجريبية إستخدام البورتيريه كمحور تعبيرى فى لوحة تعبر عن الحضارة التى يختارها الطالب.

الدرس الخامس: تركيب تكوينات زخرفية مستوحاة من فنون الحضارات القديمة.

الأهداف الإجرائية:

١- للمجموعة الضابطة يتم التعرف على الوحدات الزخرفية الخاصة بكل حضارة.

ـجموعة التجريبية يتم التأكيد على الزخرفة فى طريقة التعبير من خلال الحضارات القديمة والمصور الحديث الذى أستوحى من هذه الحضارات.

ـرس السادس: يعبر الطالب عن موضوع عام يتميز به الفن القديم (مثل النصر فى الحرب).

الأهداف الإجرائية:

١- للمجموعة الضابطة تتعرف على طرق تسجيل الموضوعات المختلفة للفنون القديمة.

٢- للمجموعة التجريبية تتعرف على طرق تسجيل الموضوعات المختلفة قديماً وحديثاً.

٢ـ المحتوى:

بناء على المحاور التى عرضت سلفاً، قامت الباحثة بتحديد المحتوى كما يلى:

المفاهيم الأساسية:

الرمز: إن الاستجابة الإدراكية تتأثر بمعنى الرمز الذى يستدله من المنتج الفنى، وباكتشاف الرمز نتمكن لإدراك المفهوم والمغزى منه، والرمز يمكن أن يرتكز على الخامة التى صنع منها أو على اللون ـ الخط ـ الشكل. وباعتبار المرجع الذى لنا (للأحمر والأبيض والأزرق) كذلك (النجوم والشرائط) فإن قوة الرمز بالنسبة للفرد ترجع لخبرته المتكررة لنفس الموقف اى إرتباط الرمز بالمواقف لتكرارها واحيانا ترجع للطفولة أو للأحداث الاجتماعية فى التقاليد والثقافة.

وقد ركزت (لورا تشابمن) كمدخل لدراسة الرمز فى الفن على هدف متجمع وهو:

الرمز فى اختبار الوسيط، إدراك ووصف الرمز، تفهم كيف يدرك الآخرون الرمز، كيف يعبر الرمز عن معتقدات شخصية واجتماعية.

وقد لخصت ملامحه فى الفن كمايلى:

الوسيـــــط: متنوع ـ خشب ـ طين ـ لون ... الخ.

التعبير الفنى: تصوير ـ نحت ـ صور فوتوغرافية ... الخ.

التصـــــميم: رموز هندسية ـ رموز عضوية.

الموضــــــوع: شمس ـ أسد ـ سرد وغيره.

الهـــــدف: علامات ـ إشارات ـ نسر قصص.[1]

الوحــــــدة: هى أحد العناصر الأساسية لبناء التصميم، حيث تقتضى الوحدة (Unity) أن تكون جميع عناصر التصميم موجهة نحو هدف واحد، كما أنها أيضاً (motif) تعنى وحدة زخرفية سواء هندسية أو عضوية.

الأســـــطورة: هى سرد التاريخ ممزوجاً بالخيال أو العكس.

الطبيعــــــة: هى المعلم الأول للإنسان الفنان منذ بدء البشرية.

الكتـــــــابة: هى اللغة الشكلية ذات الصوت ـ بعضها لا نعرفه ـ للتفاهم بين الناس.

المفاهيم المتضمنة:

مفتاح الحياة: رمز يعبر عن بعث روح الإنسان من عالم الموت ليوهب الحياة بعد رحلة طويلة.

الكــــــــف: لغة اليد والإشارة وقد إستخدمت فى جميع الحضارات القديمة.

المنــــدالـــــة: وهى عبارة عن دائرة يتوسطها مربع وتعتبر قمة النقاء والطهر لخلود الروح.

العـــــــــين: عين الآلهة الحارسة والمراقبة والمؤدبة.

الملمــــــــس: إستخدام الملمس للتعبير عن الخامات المختلفة.

الخـــــــط: تلخيص يعبر عن إتجاه وحركة.

اللـــــــــون: فى الحضارات القديمة دائماً يحمل معان معبرة ورمزية.

الزخــــــرفة: أساسية فى جميع الحضارات القديمة سواء هندسية أو عضوية.

الخـــــامـة: فرضت جغرافية المكان خامات وألوان معينة على كل حضارة إستغلها أهلها لتحقيق أهدافها من تسجيل للأحداث ووضع الأدوات... الخ.

وقد إستخدمت هذه المفاهيم فى ووضع المحتوى وشرحه وذلك من خلال المحاور الآتية:

---

[1] Laura Chapmen; ibid; P. 377.

١- إستهلال الفكرة لتحقيق الشكل من المداخل الآتية:

- الطبيعة وتركيب البيئة.
- المشاعر الداخلية والتخيل.
- البحث فى نظام وموضوعات عالمية.
- تجربة عادية.

الإتقان والتهذيب وذلك من خلال:

- الملاحظة والدراسات البصرية.
- إكتشاف المعانى والرموز.
- أخذ الهدف والمعنى فى الاعتبار.
- تغيير عادات فى تنفيذ العمل الفنى.
- الإجراء بالوسائط كما يلى:
  - الاختبار.
  - التجريب.
  - التحكم.
  - التكيف.

طرق التدريس:

ومن طرق التدريس التى رؤى أهمية إستخدامها لمساعدة الطلاب على الفهم والتفاعل مع المحتوى، إستخدمت الطرق الآتية كل حسب احتياج الموقف التعليمى:

طريقة المحاضرة : قدمت الباحثة عدد ست مقابلات كل منها ساعة واحدة شرحت بالتفصيل مختارات من أعمال التراث الفنى للحضارات القديمة.

العصف الذهنى : إستخدمت العصف الذهنى للمقارنة بين الحضارات القديمة والفن الشعبى المعاصر من حيث المفاهيم.

حل المشكلات : الخط والفراغ والملمس ومقارنة الحضارات القديمة لحل هذه المشكلات كنطاق زخرفى ويميزها عن غيرها.

إجراء التجـارب : إستخدام الخامات والتقنيات التى تناولتها الباحثة فى بحث الماجستير كمدخل تكميلى للتجربة.

الأسـئلة : بعد الشرح عن الحضارات القديمة ثارت أسئلة عديدة عن التداخل الثقافى والعقائدى والفكرى للإنسانية على مر الحقب والعصور.

البيـان العملى : قامت الباحثة بتوضيح بعض التقنيات التى إستخدمها المصور القديم والحديث للتعبير عن أفكاره.

المناقشـة : نتيجة لطرافة وإتساع وتشعب الموضوع دارت العديد من المناقشات التى أثارت الطلاب للرجوع إلى المراجع والمكتبة وسؤال الأساتذة فى نقاط لم تحظ بإهتمامهم من قبل.

البحث : أدت التجربة لتحفيز الطلاب للبحث فى:

الخامات المختلفة والكتابة عنها.

الأسطورة ونقلها ثم رسمها.

التوسع فى دراسة ملامح أحد الفنون التى فضلها الطلاب.

الوسائل والوسائط المعينة:

قد أعدت الباحثة مجموعة (Slides) (الشرائح الشفافة ٥ × ٥سم) عن الفن المصرى القديم كمدخل للتعرف على الرموز والطبيعة - الكتابة - والوحدات الزخرفية التى ميزت هذا الفن.

كتب ملونة عن الفن الإفريقى والتصوير العربى واليونانى والرومانى والمصرى القديم واليابانى والصينى والهندى للتعرف على فنون الحضارات عن قرب.

بطاقات وصور ملونة للمصورين الحديثين وفنون الحضارات المختلفة لإجراء المقارنات وتفهم مدى الاستفادة من كل الآخر.

شفافيات حرارية (over head projector) لتوضيح بعض الطرق الزخرفية التى أنتجها كل فن على حدة.

لوحات رسمتها الباحثة فى بحث الماجستير كمثير للتعددية التقنية واستخدام الخامات المتنوعة (التجربة الذاتية للباحثة فى الماجستير).

الأنشطة التعليمية:

وقد إستندت الباحثة فى ذلك على نوعين هما:

- صفى (أى نشاط داخل الصف).
- لا صفى (أى نشاط مصاحب إضافى) تأكيداً لمسيرة الاتجاهات نحو المادة.

كما استخدمت الإجراءات الإرشادية الآتية:

- التوجيه المباشر فى تحضير سطح العمل الفنى واستخدامات الزخارف المختلفة.
- توجيه إنتباه الطلاب لتكوين قيمة وسلوك قيمى لإحترام وتذوق وتفهم فنون الحضارات المختلفة.
- تجريب أساليب مختلفة فى التعبير لتحقيق أفضل النتائج.

التقويم:

نظراً لأن التقويم هو تقييم وإصلاح، فإن الباحثة قامت بتصويب بعض المشكلات التى تطرأ أثناء العمل والبعض الآخر الذى يظهر أثناء بناء الوحدة وأثناء العملية التعليمية والشرح، بناء على ما يلائم العملية التعليمية وتوجيه الأساتذة الخبراء لبعض نقاط القوة والضعف للتأكيد أو التدعيم حتى يتثنى الوصول إلى أفضل النتائج التى تحققها التجربة.

ثالثاً: أدوات البحث:

وتتمثل فيما يلى:

- مقياس قبلى وذاته بعدى.

- عرض نتائج التجربة أثناء العمل لإجراء التعديلات وتحقيق أفضل النتائج، وذلك على مجموعة من المحكمين الخبراء فى مجال التربية الفنية، والتربية والمناهج وطرق التدريس، والفنون الجميلة والتطبيقية وقد أوصى الخبراء بتعديل بعض طرق التوجيه والتعبير.

وفيما يلى الإستبيان الذى تم من خلاله التعرف على جدوى التجربة حيث أنه المقياس القبلى والبعدى.

الاســم/

التاريخ/

م	العبارة	أوافق	لا أوافق	ملاحظات
١	تتشابه الحضارات المختلفة القديمة فى الكثير من معتقداتها.			
٢	انتقال وتشعب الوحدات والرموز عبر الحضارات.			
٣	لعبت الأسطورة دوراً هاماً فى تكوين مفاهيم الحضارات القديمة.			
٤	تعد الزخرفة شيئاً أساسياً فى أعمال مصورى الحضارات القديمة.			
٥	تعد الكتابة جزءاً أساسياً فى أعمال الحضارات القديمة.			
٦	لم تستخدم الحضارات القديمة خامات متعددة لإظهار وتأكيد ثقافتها.			
٧	هذه الدراسة أدت إلى تشتيت أفكارى نتيجة لتشعبها.			
٨	هذه الدراسة أكدت العديد من المفاهيم والأفكار الخاصة بالحضارات القديمة.			
٩	تعرفت من خلال هذه الدراسة على حضارات لم اسمع عنها من قبل.			
١٠	من خلال التقنيات المتعددة والبحث والتجريب فى الخامة أتيحت لى الفرصة لتكوين أفكاراً ومفاهيم لم يسبق لى التفكير فيها.			
١١	إزدادت الفرصة لتفهم التصوير كمادة، موضوعات وخامات عن قرب بصورة محببة.			
١٢	لم تتأثر معرفتى كثيراً بعد التعمق فى مفهوم الرمز والوحدة.			
١٣	يمكننى الحكم والتعرف على السمات المميزة لكل فن من الحضارات.			
١٤	ساعدتنى الوسائل والوسائط المعينة فى تفهم أكثر لفنون الحضارات القديمة وتطويعها للمصور الحديث وللتجربة.			
١٥	تغيرت نظرتى للطبيعة حيث زادت قوة ملاحظتى وطريقة تعبيرى عنها.			

١٦	تأكدت المفاهيم الفنية: الخط ـ اللون ـ الملمس ....الخ بصورة أعمق.			
١٧	الرمز والزخرفة مفتاح لتفهم الحضارات القديمة ومساعدة للمصور الحديث.			
١٨	للبيئة الأثر القوى على المنتج الفنى واختيار الموضوع واللون والخامة.			
١٩	يشترك الإنسان فى سمات مفاهيمية واحدة (تفكيره فى ذاته والقوى المحركة للكون ـ خوفه من العقاب ـ المدينة الفاضلة ... الخ).			
٢٠	التراث الفنى والطبيعة المعلم الأول للمصور.			

نتائج تجربة البحث:

بعد العرض السابق والتعليق على أعمال الطلاب توصلت الباحثة إلى نتائج خاصة بالتجربة تتمثل فيما يلى:

١- تغير إتجاهات الطلاب الفكرية والنفسية نحو مفهوم التعددية الثقافية حيث تنوعت رؤى الطالبات وبالتالى طرق التعبير.

٢- تأصيل المفاهيم الإنسانية على سبيل المثال: الإنسان له دور مؤثر فعال فى المجتمع، وبالتالى ظهرت رسوم تحتوى على مفاهيم فلسفية إنسانية.

٣- تشجعت الطالبات على تجربة خامات وأساليب مغايرة للتقليدية المتبعة فى تدريس التصوير.

٤- استخدام صور جاهزة (من المجلات والتصوير الضوئى) من التراث ساعد الطالبات على تخطى حاجز الخوف من نقل التراث (ظهر هذا فى مواد دراسية أخرى).

٥- تأكد للطالبات أن التصوير الحديث (متمثل فى الأشكال ـ الألوان ـ تنوع التعبير ـ التعدد التقنى... الخ) يستند على أسس فنية ومفاهيم فلسفية من التراث الفنى الإنسانى للحضارات والشعوب القديمة.

المراجــع

أولاً: المراجع العربية:

١- أبو الحمد محمد فرغلى: التصوير الإسلامى، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩١.

٢- إبراهيم الشعراوى، الخرافة والأسطورة فى بلاد النوبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤.

٣- السيد يسن، الكونية والأصولية وما بعد الحداثة، جـ٢، المكتبة الأكاديمية بالقاهرة، ١٩٩٦.

٤- ثروت عكاشة، الإغريق بين الأسطورة والإبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤.

٥- ثروت عكاشة، الفن الرومانى (المجلد الثانى)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣.

٦- حسن الشيخ: تاريخ حضارة اليونان والرومان، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٧

٧- حسين مؤنس، الحضارة، عالم المعرفة، الكويت، سبتمبر ١٩٩٨.

٨- زكى نجيب محمود، ثقافتنا فى مواجهة العصر، الهيئة العصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧.

٩- زينات بيطار، الاستشراق فى الفن الرومانى الفرنسى، عالم المعرفة، الكويت، يناير ١٩٩٢

١٠- سليمان مظهر، أساطير من الشرق، مجموعة الألف كتاب، القاهرة ١٩٥٨، ص٦.

١١- سيزا قاسم، مدخل إلى السيموطيقا، دار الياس العصرى، القاهرة، ١٩٨٦.

١٢- صلاح احمد البهنسى، مناظر الطرب فى التصوير الإيرانى فى العصرين التيمورى والصفوى، مكتبة مدبولى، القاهرة، ١٩٩٠.

١٣- عفيفى البهنسى، من الحداثة إلى ما بعد الحداثة فى الفن، دار الكتاب العربى، دمشق، ١٩٩٨

١٤- قبارى محمد إسماعيل، علم الاجتماع الثقافى، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٢.

١٥- محمد الجوهرى، علم الفولكلور، (جـ)، دار المعرفة الجامعية، بالإسكندرية ١٩٨٨

١٦- محمد الجوهرى، التغير الاجتماعى، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٢

١٧- محمد صدقى الجباخنجى، الحس الجمالى، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠.

١٨- وفاء محمد إبراهيم، فريدريش شيللر فى التربية الجمالية للإنسان، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩١.

ثانياً: المراجع المترجمة:

١- أرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.

٢- ب كوملان، الأساطير الإغريقية والرومانية، ترجمة: أحمد رضا محمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

٣- جارى ب. ناش، الحمر والبيض والسود، ترجمة/ مصطفى أبو الخير عبد الرازق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥.

٤- جان فرنسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثى، ترجمة: أحمد حسان، دار شرقيات للنشر، القاهرة، ١٩٩٤

٥- سبتينو موسكاتى، الحضارات السامية القديمة، ترجمة: السيد يعقوب بكر، دار الرقى، بيروت، ١٩٨٦.

٦- رايموند ويليامز، طرائق الحداثة، ترجمة فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، الكويت، يونيو ١٩٩٩.

٧- رايموند وليامز، الثقافة والمجتمع، ترجمة: وجيه سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ١٩٨٦.

٨- رندل كلارك، الرمز والأسطورة فى مصر القديمة، ترجمة: أحمد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨.

٩- روبين جورج كولنجوودك مبادئ الفن، ترجمة: أحمد حمدى محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

١٠- مارجريت روز، ما بعد الحداثة، ترجمة: أحمد الشامى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١.

١١- وليم بيك، فن الرسم عند قدماء المصريين، ترجمة: مختار السويفى، وزارة الثقافة، مطبعة هيئة الآثار المصرية، القاهرة، ١٩٨٧.

ثالثاً: المراجع الأجنبية:

1- Archer, Michael: Art since 1960; Thames & Hudson; London; 1997.

2- Baas, Jacquelynn; Treasures of the Hood Museum of Art; Dartmouth Collego; Hudson Hills Press; N. Y; 1985

3- Bluhm, Andrew: Signs & symbols; etudio editions; London; 1989.

4- Booth , Tony & others; Policies for Diversity in Education; London & New York in association with the open university; Routledge; USA; 1992.

5- Bowness , Alan; Modern European art; world of art, Thames & Hudson, London; 1995.

6- Buettner , Stewart; American art theory; uni research press; N.Y., 1981.

7- Cahoone , Lawrence; from Modernism to postmodernism; U.K., 1996

8- Cancel , Luis R.; The latin American Spirit; The Bronx Museum of the Arts in Association with Harry N. Abrams.

9- Calon, Edmund: Chinese painting; Tiger books international; London; 1989.

10- Cavendish, Richard: Mythology; Rizzdi; London; 1980.

11- Chalmers,F.E. Raeme: Celebrating pluralism (Art, Education & cultural Diversity); the Getty education Institute for arts U.S.A; 1996.

12- Chapman, Lora H. Approaches to art in Education, Harcourt Berace Jovanovich inc., U.S.A; 1978.

13- Clancy , Flora: Maya, Harry Abrams inc., N.Y.; 1985.

14- Coe;, Ralph T.: lost and found traditions; The American Federation of Arts; U.S.A.; 1986.

15- Conn, Richard: Native American art; Denver art museum; N.Y; 1989.

16- Conner, Steven: post modernist culture; Oxford; Basil Blackwell; U.K; 1989.

17- Craven, Roy: Indian art; Thames & Hudson; N.Y. 1991

18- Dodd, Carley H.: Dynamics of Intercultural Communication; Brown company pub.; U.S.A., 1982.

19- Doherty; Geoffrey D.: Developing quality system in Education; Routledge; London; 1994.

20- Danesi Marcel; analizing cultures; Indiana university press; U.S.A., 1999.

21- Faerna, Jose Maria: Johns; Harry N. Abrams inc., U.S.A.; 1995.

22- Field , Dick & Newick , John: the study of education and art; Routledge & Kegn Paul; U.S.A., 1973.

23- Fineberg, Jonathan : Art since 1940; Laurance king; U.S.A, 1995.

24- Frutiger; Adrian: Signs & Symbols in their Design & Meaning; Der Mensch; Germany; 1989

25- Ford, Boris: Modern Britain, Cambridge University Press; vol 9; U.K., 1992

26- Gardner, Howard: Art mind & Brain, Basic Books, inc.; N.Y.; 1982

27- Godfrey, Tony: The New Image; phaidon. Oxford; 1986.

28- Gibson, Michael: symbolism; Taschen; London, 1995.

29- Grane, Diana: the Transformation of the Avant - Garde, the University of Chicago, U.S.A. 1987.

30- Grant, Michael: Greece & Rom; Thames & Hudson; London; 1986.

31- Harrison , Charles: & others; Primitivism, Cubism. Abstraction the early twentieth century; Yale University Press; U.K., 1993

32- Hertz, Richard: Theories of contemporary art; prentice Hall; New Jersey; 1993

33- Hexham, Irving & Poewe, Karla, understanding Cults: William B. Erdmans pub; Michigan; U.S.A 1986.

34- Highwater, Jamake; Arts of Indian Americans; Harper & Row, N.Y. 1983.

35- Illing, Richard: Japanes prints; Tiger books international; London; 1989.

36- Jerstorp, Karin & Kohl Mark, Eva; The Textiles design book; Lark Books; London; 1988.

37- Johnson, Ellen H.: American artists on art from 1940 to 1980; Library of congress cataloging; U.S.A; 1982.

38- Johnson, Diana chalmers: American Art Nouvean; Harry Abrams inc., N.Y.; 1979.

39- Kissick, John; Art Context & Criticism; Brown & Bench mark; U.S.A., 1993

40- kent, Katepeck: Pueblo Indian textile a living tradition; school of Amercican research press; New Mexico; 1983.

41- Lee, Sherman E.: A history of Eastern art; Harry N. Abrams Incc.; N.Y.; 1994.

42- Neret, Gilles: Gustave Klimt (1862 – 1978); Thunder Bey press; London; 1997.

43- Nelson, Florencia Bazzano: Latin American artist in New York postmodernists Links; the university of texas at Austin U.S.A.; 1987.

44- Parsons, Michael J.: How we understand art; Cambridge University; Press; U.S.A., 1990.

45- Phillips, Tom: Africa; prestel; N.Y.; 1996.

46- Porter; Fairfield: art in its own terms; Rack straw; Library of congress, U.S.A; 1979.

47- Paollozz, Edwardo: Lost Magic Kingdomes; the British museum publications; U.K.; 1985.

48- Rand, Harry: Hunder Wasser; Taschen Switzerland; 1993.

49- Rawson, Phillip: The art of Southeast Asia; Thames & Hudson; London; 1990.

50- Schele, Linda: The blood of the kings; kimbell art Museum; U.S.A., 1986.

51- Smagula, Howard: Currents; Prentice – Hall Inc., U.S.A.; 1983.

52- Smith,Edward Luicie: Art in the eighties, phidon, Oxford, U.k.; 1990.

53- Smith, Edward Lucie: Latin American art of th 20th century, Thams & Hudson, London; 1993.,

54- Smith, Edward Luicie: Symbolist art; Thames & Hudson; London; 1995.

55- Spalding, Frances: British art since 1900; Thames & Hudson; U.K.; 1994.

56- Toynbee, Arnold: A study of history; Thames & Hudson; London; 1995.

57- Veithi, Gene Edward: postmodern times; Cross way books; Wheaton Illinois; U.S.A; 1994.

58- Varnedoe, Kirk: A fine Disregard; Thames & Hudson; U.S.A; 1989.

59- Wagenmans, Fredreik: Art meets science & spirituality in a changing economy; Copenhagen; 1996.

60- Wamberg, Jacob: The Labyrinthine – Nest – The art of Doris Bloom; Thaurus; 1991.

61- Wheale, Nigle: The Postmodern art; Routleage; London; 1995.

62- Wheeler, Danial: Art since mid- century, thames & Hudson, N.Y, 1991.

63- Yenawine, Philip: How to look at Modern Art; Times Mirror company; U.S.A; 1991.

64- Yenawine, Philip: Key art terms for Beginners; Harry Abrams inc.; U.S.A. 1995.

رابعاً: الأبحاث والرسائل العلمية:

١- أشرف السيد العويلى: القيم الجمالية فى الفن البدائى وعلاقتها بالتصوير، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية جامعة حلوان، ١٩٩٧.

٢- جمال رفعت لمعى: التراث والتعددية، الثقافة فى فن ما بعد الحداثة، المؤتمر العلمى بكلية التربية الفنية جامعة حلوان فبراير، ١٩٩٩.

٣- روز رافت زكى: تقنيات تصوير ما بعد الفن الحديث لإثراء التعبير الفنى، ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية- جامعة حلوان، ١٩٩٥.

٤- عبد الرحمن النشار: الرمزية فى التصوير ورسوم الأطفال، ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٧٢.

٥- محمد عبد العال عبد السلام، الهوية الثقافية الفنية وتحديات العصر، مؤتمر جامعة الإسكندرية بكلية الفنون الجميلة بعنوان (الفن والثقافة وآفاق القرن ٢١) الفترة من ٢ — ٥ أكتوبر ١٩٩٥ (المجلد الأول).

٦- مدحت أحمد النمر، تقويم الأهداف وتصميم الاختبار، دورة إعداد المعلم الجامعى السابعة والثلاثون سبتمبر ١٩٩٩ كلية التربية جامعة الإسكندرية.

7- Cho, Mika M.: Mask making and the art in Multicultural art Education; Art education mag.; U.S.A.; 1998.

8- Stinespring; John A.: Moving from first stage to second stage Multiculturalism in art classroom; art eduction mag.; U.S.A.; 1996.

9- Zumchlen, Marlin; Post modernist objects a relation between the past & the present, Art Education mag, U.S.A., 1992.

10- N. Tumba, Tshiamalega: la diversite des approaches et l'unite de la verite;

إحدى أبحاث المؤتمر الدولى الفلسفى الثالث، كلية التربية جامعة عين شمس، (بعنوان: وحدة المعرفة)، مطبعة جامعة عين شمس القاهرة، ١٩٨٠.

خامساً: الموسوعات:

١- ثروت عكاشة، المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٠.

٢- محمد شفيق غربال وآخرون، الموسوعة العربية الميسرة، دار القلم للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٥٩.

٣- جورج بونز وآخرون، معجم الحضارة المصرية القديمة، ترجمة/ أمين سلامه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦.

٤- ليونارد كوتريل، الموسوعة الأثرية العالمية، ترجمة: محمد عبد القادر محمد، ذكى

إسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧.

5- Cihot, J.E.; A dictionary of symbols; Routedge; London; 1990.

6- Elwell, Water A.; Evangelical Dictionary of theology; Barker Book Home; Michigan; 1991.

7- Fowler; The concise Oxford Dictionary; the Clarendon Press, U.K., 1976.

سادساً: المجلات والدوريات:

١- اليجوكاربنييه، الطابع الإفريقى فى ثقافة قارة أخرى، رسالة اليونسكو نوفمبر ١٩٧٧، العدد ١٩٥، ١٩٦.

٢- أوتو كلابينبيرج، التعدد الثقافى فى عالم متغير، رسالة اليونسكو يوليو ١٩٨٢.

٣- إدوارد ويلسون، وحدة وتناسق المعرفة، ترجمة: حسن بيومى، مجلة الثقافة العالمية، الكويت، العدد ٩٠/ سبتمبر وأكتوبر ١٩٩٨.

٤- أحمد عبد الرازق أحمد، الرنوك، والشارات على التحف الإسلامية، مجلة المتحف العربى، الكويت، مايو ١٩٨٦.

٥- أحمد أبو زيد، مفاهيم فلسفية فى الثقافات الإفريقية التقليدية، عالم الفكر، الكويت، إبريل ١٩٨٨.

٦- أحمد أبو زيد، الواقع والأسطورة فى القصص الشعبى، عالم الفكر، الكويت، إبريل ١٩٨٦.

٧- السيد يسين، التغيرات العالمية وحوار الحضارات فى عالم متغير، كراسات الأهرام الإستراتيجية رقم ١٤ دار الأهرام مارس ١٩٩٣.

٨- اليستيبا فواريرو، من أصول الحداثة إلى جذور ما بعد الحداثة، مجلة ديوجين، العدد ١٦٣/ ١٠٧.

٩- جوجندراسكينا، فن (الماهندة) الهندى الذى يتضمن رموزاً لجميع الفصول، رسالة اليونسكو، العدد ١٨٩، إبريل ١٩٧٧.

١٠- جوان نجرين، الهنود الويشول حضارة فى المكسيك، رسالة اليونسكو العدد ٢١٣، إبريل ١٩٧٩.

١١- رينيه ديسبستر، الحقيقة الساحرة للفن الهايتى، رسالة اليونسكو العدد ٢١٣ إبريل ١٩٧٩.

١٢- سمير صبحى، المخطوطات العربية، مجلة الدوحة أغسطس ١٩٨٣.

١٣- شوصن - يو، فن التصوير الكورى إسهام أصيل فى فن الشرق، رسالة اليونسكو العدد ٢١١ فبراير ١٩٧٩.

١٤- كارلوس دور ريجبيس سافيدرا، التيارات الكبرى فى فن الرسم المعاصر رسالة اليونسكو العدد ٢٧٨ يوليو ١٩٨٤.

١٥- كلود ليفى شتراوس، العنصر. والتاريخ والثقافة، رسالة اليونسكو مارس ١٩٩٦.

١٦- كامل يوسف حسن، التصوير العربى ذاكرة تتحدى النسيان، مجلة الكويت، العدد مايو ١٩٨٦.

١٧- مايكل هيردتر، عصر الفنان المهاجر، رسالة اليونسكو، سبتمبر ١٩٩٦.

١٨- محمد على الكردى، الحداثة وما بعد الحداثة فى الفكر العربى، مجلة إبداع القاهرة، يوليو ١٩٩٦.

١٩- محمد حسن خليفة، الدين والأسطورة، مجلة إبداع، العدد ١٢ ديسمبر ١٩٩٧.

٢٠- محمد العزب موسى، حضارة الهنود المنسية، مجلة الدوحة، يونيو ١٩٨٥.

٢١- فلاديميرا . كوزمشيف، أرقام لاكتشاف حروف المايا، رسالة اليونسكو العدد ٢١٣، إبريل ١٩٧٩.

٢٢- يحيى عبد الله، ميديا أو هزيمة الحضارة، عالم الفكر، الكويت أكتوبر، ١٩٨١.

٢٣- يورى كنوروزوف، الحياة الدنيا والآخرة لدى المايا القدامى، رسالة اليونسكو العدد ٢١٣ إبريل ١٩٧٩.

24- Ferderic Tuten; David Salle at the edges; Art in America mag., Sep 1997.

25- Goodbread Janeva; Karl Bang; sunstorm/ fine Art mag.; USA.; spring 1995; P. 43.

26- Tyrner Louise; the contained Mystique of Dolona Roberts; sun storm/fine Art mag.; USA.; spring 1995; P.75

٢٧- كتالوجات البينال منذ عام ١٩٩٤ حتى ١٩٩٧.



الفصل الرابع

بعض الفلسفات المعاصرة التقنية التى تشكل سلوك المعلم وطرق التدريس

الفصل الرابع

بعض الفلسفات المعاصرة التقنية التى تشكل سلوك المعلم وطرق التدريس

تمهيد:

إن المعلم التربية الفنية دوراً خطيراً وقوياً فى التأثير على المجتمع كله، وبخاصة فى تنمية السلوك الخلقى والجمالى. ولكن كيف يتم هذا سواء بأسلوب مقصود أم غير مقصود؟ إن استيعاب المعلم لرسالته تغير من أسلوب رؤيته لذاته ولمجتمعه وللأفراد الذين يخدمهم والفئات الذين يتعامل معهم كل فى موقعه وحسب مستواه العقلى والاجتماعى. فالقول الدارج (كاد المعلم أن يكون رسولاً) قول من وجهة نظرى صحيح بصورة كبيرة، فسلوك المعلم وتصرفاته وملبسه وملاحظاته وطريقة تفكيره وألفاظه وثقافته... الخ تترك الأثر الكبير فى نفوس من يتعاملون معه من زملاء وتلاميذ وأقرباء وغيرهم.

هذا كان للمعلم العادى فما بالك بالمعلم النوعى الفنان الذى يقود المجتمع إلى تذوق الجمال وإنتاج ما هو جميل وتنمية الأحاسيس والمشاعر والقدرة على التفكير الابتكارى والإبداعى.

فالفنان عنصراً خطيراً فى المجتمع، قد يكون بصورة أعلى من أى عضو آخر، فإنه يمكن أن يزيف الأوراق النقدية بمهارة وحذق، كما يمكنه مساعدة جراح التجميل فى تغيير ملامح الإنسان فيهرب من الجريمة، كذلك يمكنه إفساد عقول الأطفال الصغار فينحرفون جنسياً من خلال رسمه للصور الفاضحة السافرة، وفى الفترة الأخيرة نسمع عن الموسيقى أو الرسوم التى تخلب عقل الشباب فيفعلون أشياء لا يتخيل بشر أنهم فكروا فيها أو فعلوها تحت تأثير سحر هذه الأشياء، وهذا ما يدعو البعض القول بأن الفن والسحر متلازمان، وأن نوع ما من الموسيقى أو الرسوم له تأثير على اللاوعى فيسلب التفكير ويصبح الفرد سهل القيادة والإذعان للأوامر مسلوب الإرادة، كما لو كان تحت وقع مخدر أو

خمر [1]. وهو أمر خطير يحتاج وقفة من المجتمع وبحث دائب فى المؤثرات والعوامل، وهذه هى الفكرة التى نسعى للوقوف على نقاط منها وبخاصة ونحن فى زمن العولمة.

ونتذكر على سبيل المثال لا الحصر هذا حادثتين كان لهما الواقع الكبير على المجتمع الأمريكى فى الستينات وكان أساسهما الموسيقى، الأول (ريتشارد مانسون) وحركة الهيبز، فبعد سماع الموسيقى الصاخبة والرقص الهستيرى والممارسات الجنسية الشنعاء يقومون بذبح ضحاياهم ثم يرسمون ويكتبون على الحوائط بدمائهم. كذلك موسيقى (الروك أندرول) التى ينتحر الشباب بأعداد كبيرة بعد سماعهم للمغنى وهو يرقص ويغنى. وكذلك (مارلين مونرو) التى وصل الأمر أن يصمم أحد الفنانين أريكة عليها صورتها حتى يمارس الرجال والنساء الجنس معها. هذا بجانب حركات (الإستربتيز) (وفن الجسد Body art) التى يخلع فيها الفنانين ملابسهم ثم يسكبون الألوان على أجسادهم وينامون على القماش أو الورق ليترك جسدهم طابع أو أثر على اللوحة. ناهيك عن (فن الأرض earth at) وفيها يلون المصور مساحات من الجبال أو البحر أو ينثر ألوان فى الجو غير مكترثا بما يلوث البيئة أو يفسد صحة الإنسان ولكن كله يهون فى سبيل تحقيق فكرته.

وهذا العرض يدفعنا لنفكر معاً كيف نحمى أولادنا من هذه التيارات وبخاصة أنه توجد فى الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة مقلدون بدون فهم أو معرفة للفلسفة وراء ما نفذه الأجنبى، فإنهم إنبهروا وراء الفكرة أو الشكل أو اللون أو الخامة دون وعى أو إهتمام لمعرفة ما ورائها، وما أسهل وأسرع نقل هذه الأفكار والرموز. كما وأثبتت الكثير من الأبحاث الأثر السيكولوجى للون على سلوك الإنسان، فأصبحت الدول تؤثر على الأخرى ليس فقط بالأسلحة النووية أو الكيماوية أو البيولوجية، ولكن من خلال استخدام الألوان فى الملابس فتزداد الحوادث والمزاج العصبى الحاد نتيجة لاستخدام مثلاً للون الأصفر الفسفورى فى بلاد طبيعتها ذات شمس قويه، أو تزيد الحوادث فى المصانع لأنهم يستخدمون ملابس برتقالية فى حين أنهم عندما أستخدموا اللون الأزرق، كانت أعصاب العمال وسلوكهم أكثر هدوءاً مما إنعكس على العمل وزيادة الإنتاج. ومصور مثل (موندريان Monderian) أستخدمت لوحاته للتخطيط للمدن الحديثة أو الحدائق.

---

(1) رأفت ذكى، دليل الشباب فى مواجهة المذاهب المنحرفة، دار النشر الأسقفية، القاهرة، ٢٠٠١، ص ٢٤٩.

ولا يسعفنا الوقت والمكان لنذكر المزيد ولكن يمكن أن نخلص من كل ذلك أن المعلم الفنان النوعى له أثر كبير على المجتمع إذ أنه إذا تفهم رسالته افرز للمجتمع أفراداً فاهمون لكل الرسائل الفنية التشكيلية المستوردة والمحلية وبخاصة إننا فى عصر الانفتاح بجميع أنواعه ومعاييره وإن السلطة فى يد المعرفة وليست رأس المال فقط أو المهارة والتقنية العالية، وبهذا تتجه الأمم إلى المؤسسات المتعددة ليس فقط الجنسيات ولكن الموارد البشرية الفكرية والمهارية وتربية الكوادر المعدة إعداد عالى.

ويظهر هنا تساؤل يفرض نفسه

هل المعلم الفنان هو ذلك الشخص الذى يعيش حياته بالطول والعرض مهمل فى ملبسه ومظهره، يعيش لحظته باستمتاع غريزى، بقصد إنه فنان، يتعاطى المخدرات ويدخن بشراهة ويرسم لوحات إباحية وشاذة وخارجة عن أخلاقنا الشرقية العربية؟ أم أنه ذلك الفرد الذى فى يديه الماهرتان أن يحول كل ما هو رخيص إلى ثمين، ليس فقط فى المهارة اليدوية الإنتاجية، ولكن فى السلوك الظاهرى والتعاملى والتفكيرى - ومجمله السلوك الآخلاقى - لإضفاء مسحة الجمال على كل ما يحيط بالفرد فى المجتمع.

ومن هنا نهدف إلى:

١- توجيه نظر المعلم النوعى لرسالته ذات الأهمية الخاصة فى مجتمع العولمة.

٢- تأكيد بعض الأساليب فى طريقة التدريس التى تعمل على تنمية السلوك الخلقى للفرد حتى نتمكن من تكوين جيل قادر على استكمال مسيرة الأمة.

٣- توعية المسئولين لأهمية دور المعلم الفنان النوعى فى تنمية المجتمع والتأثير فيه.

فالمعلم النوعى الفنان إنسان ذو حس مرهف عالى يجب أن ينقل إلى المجتمع كل الأفكار التى يمكنها أن تتحول إلى تنمية الحس الإبداعى الجمالى الأخلاقى لدى الفرد حتى نتمكن من الحصول على مجتمع أفضل بأفراد أسوياء. وفى زمن العولمة يجب أن نفكر عالمياً ونسلك محلياً فلا تضيع هويتنا، والمعلم النوعى الفنان أقدر شخص لتحقيق هذا الهدف فى تنمية التربية الخلقية بجانب تنمية المهارات اليدوية والفكرية الابتكارية الإبداعية.فسلوك

المعلم النوعى الفنان أقدر على تربية جيل على وعى لاستكمال مسيرة الأمة إذا كان مؤهلاً ثقافيا وتربويا وعلميا وتكنولوجيا ومهارياً.

ويشير زكريا إبراهيم:[1] إلى أنه

حينما يتحدث فلاسفة الأخلاق عن ترقى (الحياة الخلقية) فإنهم يشيرون فى العادة إلى مستويات ثلاث: (مستوى الغريزة Level of instinct) الذى فيه السلوك الخير فى نظر الفرد هو السلوك الذى تحدده حاجاته الأساسية وغرائزه الأصلية، و (مستوى العرف أو العادات الجمعية Level of custom) الذى يكون فيه السلوك الخير لدى الفرد هو السلوك الذى يجئ متفقاً مع ما تقضى به عادات الجماعة التى ينتسب إليها، ثم أخيراً (مستوى الضمير Level of conscience) الذى يكون فيه السلوك الخير عند الفرد هو ذلك الذى يرتضيه حكمه الفردى على الصواب والخطأ أو الخير والشر. هكذا ينتقل الفرد فى الحياة الخلقية للترقى من مستوى (الطبيعة) إلى مستوى العقل ومن مجال الاتباع والتقليد والمسايرة إلى مجال الإبداع والتجديد. والأخلاق - مثلها فى ذلك كمثل التربية - وظيفتها مزدوجة: وظيفة تقليدية محافظة هى صميمها عبارة عن نقل التراث الحضارى (أو القيم الروحية) من جيل إلى آخر، ووظيفة نقية مجددة هى فى جوهرها بمثابة تجاوز للماضى وعلو على المعايير القديمة البالية. ولاشك إنه إذا كان كل من الفرد والمجتمع هو فى حاجة للأستقرار والتوازن، فإن كلاً منهما هو فى حاجة للإبتكار والتجديد والأصالة. وتبعا لذلك فإن مهمة الأخلاق (مثلها كمثل التربية) لا تقف عند حد نشر المعايير الجماعية والقيم التقليدية، بل هى لابد من أن تمتد أيضاً إلى خلق روح النقد والإبداع والابتكار فى نفوس كل من الأفراد والجماعات.

إن كثير من الفلاسفة التطوريين قد أقاموا ضرباً من التوحيد بين (الخيرية goodness) و (الإبداعية Creativeness) بدعوى أن السلوك يكون بالضرورة أفضل حين يجئ أشد أصالة وأكثر إبداعا. و (برجسون Bergson) أول من وصف (الأخلاق المفتوحة) بصفات الإبداع والتجديد. و (ريد Reid) مؤكداً أن فعل الخير من الإبداعية قدر ما فى أى عمل فنى.

---

[1] زكريا إبراهيم، المشكلة الخلقية، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٩، ص ٩٥، ١٠٥

صحيح أن هنـاك قواعـد لابـد لكل مـن الفنـان ورجـل الأخـلاق مراعاتهـا، ولكن الفنان الذى يقتصر على إلتزام تلك القواعد، بحيث يكون كل نشاطه الفنى مجرد تقيد بأصول المهنة، دون أن يكون فى وسعه الخروج أو الإتيان بشئ أكثر منها، لن يكون فى وسعه يوما ان ينتج عملاً فنياً عظيماً. وهـذا مـا أكـده الفيلسوف الروسى (نيقـولاى برديـائيف Berdyaev) حيث فرق بين ثلاث مستويات من الأخلاق:-

١- اخلاق القانون التى تجعل من السلوك الخير مجرد إطاعة لبعض القواعد.

٢- أخلاق الحريـة أو الخلاص الفـردى التـى ينظـر إلى الإنسان نفسـه بوصـفه كائنـاً عينيـاً مشخصـاً - لا إلى عمليـة طاعـة القـانون - علـى أن الغايـة القصـوى للحيـاة وبالتالى فإن القانون الخلقى يعتبر فى خدمة الإنسان لا العكس.

٣- واخـيراً أخـلاق الإبـداع Creativeness: حيـث يسـير علـى نهجـه (برجسـون) فيقول أننا سواء أخذنا بالقـانون علـى أنـه المعيـار أم اعتبرنـا الغايـة التـى يفطـن اليها السلوك الخير هـى نفـس المعيـار، فإننـا فـى كلتـا الحـالتين نحيـل الشـخص إلى مجرد عبد للقانون، أو القاعدة، وإن كانت القاعدة فى الحالة الأولى مفروضـة مـن قبل سلطة خارجية، فى حين إنها فـى الحالـة الثانيـة مفروضـة مـن قبـل الغايـة التى يهدف إليها الإنسان. وهذه العبودية العمياء للقاعدة هى المسئولة عـن حالـة الجمود أو البلادة التى قد تنهى إليها (الفضيلة).

مما سبق نخلص إلى القول بـأن ترقـى الأخـلاق يسـير فـى إتجـاه الحريـة والرحمـة والإبداعية.

٢- وفى دراسة أخرى خلصت روز رأفت زكى:[1]

إلى أن الـتراث الإنسـانى الفنـى معـين خصـيب لطالـب الفـن فـى اسـتقاء المعلومـات وحريـة التعـبير وتأصـيل الجـذور الإنسـانية للشـعوب والهويـة الشخصـية. وتفهـم البعـد الاجتماعى والثقافى المؤثر على الحضارات القديمة مـن خـلال العمـارة والأدوات والوسـائل والخامات المستخدمة يساعد على تدعيم عمليات التعبير الفنى. كما أن للبيئة الأثر القوى

---

[1] روز رأفت زكى، التراث الفنى فى ضوء مفهوم التعددية الثقافية لتدريس التصوير لطلاب كلية التربية النوعية، دكتوراه منشورة، كلية التربية الفنية جامعة حلوان، ٢٠٠١.

على المنتج الفنى واختيار الموضوع واللون والخامة ومن التوصيات الخاصة بهذا البحث ما يلى:

- تقبل التراث الإنسانى بجميع أنواعه ومعتقداته كما هو، أى تقبل الإنسان كفرد متفرد، كوحدة منظومة كلية وهى المجتمع حيث يحتاج كل فرد للآخر، بالرغم من الاختلاف إلا أنه يوجد أسلوب للإئتلاف.
- الرجوع للتصوير الحديث - ما يتلائم مع ثقافتنا - كمحور لتدريس التصوير وإرتباطه بتاريخ الفن كتدعيم للمفاهيم والمعلومات التى تم تدريسها.
- أن تتلائم الوحدات التدريسية لمجال التربية الفنية مع متغيرات العصر والتطور المعلوماتى والتكنولوجى مع تأصيل البحث فى التراث الإنسانى للحضارات المختلفة.

ويشير حمدى حلمى محمد عبد الكريم:[1]

إلى إن للفن ضرورة إجتماعية، ومهمة الفنون الجميلة تقوم كوسيط بين ما هو كائن وما يجب أن يكون، وأن تقربنا من المثل العليا. وللفنان صفتين أساسيتين لابد وأن تتوفر فيه حتى يتميز عن الناس، وهما:

(أ) أن يكون شديد الحساسية بما يحيط به بدرجة أعمق من إحساس الناس بشرط أن يكون أصلاً متصلاً بهم وغير معزول عنهم.

(ب) أن يعبر بدقة عما يحسه ويراه، وبدرجة أعلى وأبلغ من تعبيرات الناس لا أن ينقل لنا الصور كما تراها سائر العيون.

وحتى تتحقق هاتين الصفتين فى دارس الفن، توضع السياسات المختلفة والمناهج المتطورة فى المؤسسات التعليمية الفنية حتى يصل فى النهاية إلى درجة يكون مهيأ بعدها لعمل إبداع فنى له أهميته ودوره فى رفعة المجتمع وتقدمه.

---

[1] حمدى حلمى محمد عبد الكريم: الاتجاهات الفنية فى مصر وعلاقاتها بتعليم الفنون، مؤتمر جامعة الإسكندرية، كلية الفنون الجميلة بعنوان (الفن والثقافة وآفاق القرن ٢١)، المجلد الأول، أكتوبر ١٩٩٥، ص٢٣

والدارس للحركة الفنية المعاصرة فى مصر يجد ان هناك إتجاهات فنية كثيرة ومتعارضة نتجت عن أفكار وظروف اجتماعية مختلفة داخل مصر وخارجها وعبرت بشكل أو بآخر عن وجهة نظر أصحابها واتفقت معظم هذه الاتجاهات فى كونها اتجاهات فكرية سعت إلى تأكيد الشخصية المصرية.

وقد توصل فى بحثه هذا إلى إنه توجد ثلاث إتجاهات قومية شكلت الفن فى مصر حديثا وهى:

١- إتجاه قومى ينزع إلى التراث كمصدر لتحقيق الشخصية الفنية المصرية.

٢- إتجاه قومى ينزع إلى الفكر الغربى الليبرالى كمصدر لتحقيق الشخصية الفنية المصرية.

٣- إتجاه قومى ينزع إلى الفكر الأشتراكى كمصدر لتحقيق الشخصية الفنية المصرية.

كما قد انقسم الاتجاه الذى يميل إلى الفكر الغربى إلى اتجاهين:

(أ) الاتجاه الأكاديمى المحافظ. (ب) الاتجاه نحو الفن الغربى الحديث.

أما هاريسون Harrison:[1] يشير إلى أنه عند وضع اى نظرية تربوية يجب ان نسأل أنفسنا عدة أسئلة منها:

١- ما الفسلفة التى تستند عليها النظرية؟

٢- ما القيم المستفادة من تطبيق النظرية؟

٣- ما الرؤية والمبادئ المستقبلية التى سوف تحصد من خلالها؟

٤- هل تنظم وتلاحظ النظرية أن التربية نظام؟ هل تتعامل مع التعليم والتعلم كطريقة للتربية لتكوين الشخصية المسئولة المدبرة؟

٥- هل ترتكن النظرية على:-

(أ) التركيب النفسى للأفراد والجامعات التى وضعت وأرسيت أساسها لهم؟

(ب) نظام النظرية؟

---

[1] M.J. Harrison; Quality issues in higher education; Routledge; London; 1994; P. 85, 88, 91.

(جـ) إحصائيات حسابية متنوعة.

(د) نظرية معرفية.

٦- هل تعرف أساليب وأدوات وطرق تجريبية لتنمية التطبيقات الخاصة بها؟ هل تتسع لتشمل تنمية المهارات على التدريس والتعليم والقيادة والإدارة وكذلك العلاقات بين الأفراد؟

٧- هل النظرية قادرة على:

(أ) الوصف Descriptive: أى توفر اللغة والمفاهيم التى تساعدنا على الرؤية؟ هل تزيد من بعد النظر للموضوع؟

(ب) التنبؤ Predictive: هل تساعدنا على التنبؤ لتكوين مسئولين عما يحدث فى المستقبل؟ (تبعيات حدوث القرار).

(جـ) المعيارية Normative: تكون موفرة للعون، كخريطة للوصول للهدف بدون تخبط.

٨- هل تم تطبيقها فعلياً على نطاق ضيق.

٩- هل تدعو النظرية إلى تعميمها وتصبح طريقة حياة لكل الناس وليس للطالب فقط؟

إن نظريات التربية المعاصرة تتحرك من المصنع إلى التربية حيث سادت لفترة أن المدرسة هى المصنع والتلميذ هو المنتج، والتربية هى ما يحويه هذا الإنتاج. فإن التربية والتعليم هما عمليتان مختلفتان تماماً، والعملية تعتمد على خطوات مترتبة الواحدة على الأخرى تبعاً للكم والكيف وأسلوب الإدارة. والأباء هم من يدفعون للحصول على منتج عال الجودة، فسوق العمل عرض وطلب، والمجتمع عامة هو هذا الطفل البالغ الذى سوف يدير هذا المجتمع مرة أخرى، ولكن فى العهد الحالى ظهر فكر مختلف يتمحور فيما يوفره التعليم الجيد للمتعلم، حيث يجب توفير الفرصة لأربعة أشياء أساسية وهى:-

١- المعرفة Knowledge: حتى يفهم.

٢- يعرف كيف Know- how: حتى يعمل.

٣- الحكمة wisdom: حتى يتوافق مع ترتيب الأولويات.

٤- الشخصية Character: حتى يتعامل ويحترم ويوثق به كعضو مسئول فعال فى المجتمع وهنا يظهر تساؤل آخر وهو: كيف تكون الإدارة الجيدة مختلفة لتحقيق أهداف التربية التى منها أهداف المجتمع؟ وحتى يتحقق ذلك يقترح الآتى:-

١- تعريف التقدم كمرجع وهدف للتربية وليس كمعيار ثابت.

٢- بالنظر إلى الطريقة وليس للمؤسسة للتوصل إلى عمل كامل متكامل.

٣- لتنمية الطريقة والأسلوب بدلاً من التركيز على المحتوى.

٤- إن يعمل كل الأفراد فى دوره لتنمية الطريقة.

٥- أن يوضع فى الاعتبار أن كل فرد فى النظام يعرف عمله جيداً بصورة محددة وواضحة.

٦- أن تشحن الخبرات للمجموعة أكثر من التأكيد على محتوى علمى لمادة واحدة.

٧- أن يوضع فى الاعتبار أن كل فرد فى العملية التعليمية مسئول عن قراراته وأفعاله وأفكاره، فالإدارة ليست فقط لوائح ونظم وقوانين.

وإذا عدنا للأشياء الأربعة التى يجب أن تتوفر للطالب نجد أنها تحتوى على ما يلى: حتى يتثنى للفرد المعرفة يجب ان يكون هناك:-

- المصـــــادر: وتتمثل فى الوقت، والمال، والخامات، والأدوات، والمكان والمعلمين.
- المهارات والقدرات الشخصية للفرد مثل: التعامل مع الأفراد متعددى الثقافة بحيادية، قدرات لفظية وتعبيرية، التعامل مع الأدوات والخامات، العمل مع الجامعات المختلفة.
- المعلومـــات: فى الصيانة واستخدام الآلات والأدوات والتعامل مع الكمبيوتر.
- النظـــــام: التفهم الاجتماعى، والتكنولوجى... الخ.
- التكنولوجيا: أختيار الأدوات الحديثة وكيفية صيانتها والتعرف على إستخداماتها المختلفة.

كما وينبغى أن ترسى قواعد أساسية لتكوين الشخصية الصالحة الفعالة للمجتمع وذلك من خلال:-

- **مهارات أساسية مثل:** القراءة - الكتابة - تعلم الحساب - التخاطب والتحاور والاستماع.
- **مهارات عقلية مثل:** التفكير الابتكارى - إتخاذ القرار - حل المشكلات - رؤية الأشياء من خلال العقل (التصور والتخيل) - يتعلم كيف يتعلم وكيف يكون منطقى.
- **صفات شخصية:** الاستقلالية - التحكم الذاتى - وضع المعايير الأخلاقية - المسئولية - الإستقامة - التوافق الاجتماعى.

وحتى يتحقق كل ذلك يجب ألا نفصل بين المعرفة والعمل، أو ما يحتاجه سوق العمل والتلميذ، والمدرسة، فالكل يجب ان يتكاتف حتى يكون المجتمع أفضل.

العولمة والتكنولوجيا والتنمية البشرية:

الإنسان هو محور المجتمع، هذا الكائن الذى خلقه الله سبحانه ليجرى خيراً فى الأرض ورحمة، فهو صاحب الفكرة وصانعها والمستفيد منها حيث وهبه الخالق ذلك العقل المفكر والمتدبر لشئون الحياة ليكون له الأفضل. وأصبحت فى أيامنا العديد من الأفكار والمصطلحات التى ظهرت نتيجة للتغير والتطور السريع المذهل فى شتى جوانب الحياة فالعولمة مصطلح حديث ظهر ليصف عالم واحد يحتوى العديد من الاختلافات التى يجب إحترامها. فهى تتألف من سلسلة من الظواهر التى ليست جديدة، وتبحث عن مكونات التنمية التعددية من خلال مفهومين على الأقل هما:-

١- يعنى مفهوم العولمة رفض الميول إلى تحقيق الهيمنة وأحترام تباين أو إختلاف الثقافات المحلية.

٢- التعددية أيضاً تعنى الأعتراف باختلاف أهداف ومكونات التنمية.

وهكذا أصبح مصطلح (عالمى Universal) يطبق على عالم الأفكار والقيم، أما مصطلح (دولى world wide) يطبق بطريقة مباشرة على الترابط بين مختلف أقاليم العالم، ومصطلح (كوكبى او عالمى global) يقترح فكرة التمام أو الكل وقد يكون ذلك اقتصاديا أو بيئيا.[1]

---

[1] كريستيان كوميليان، تحديات العولمة، ترجمة: نادية جمال الدين يوسف، مجلة مستقبليات العدد ١٠١، مكتب التربية الدولى - جينيف، المجلد ٢٧، العدد الأول مارس ١٩٩٧، ص ٣٤.

ومن هذا فإن العولمة تعنى إزالة الحدود الاقتصادية والعلمية والمعرفية بين الدول ليكون العالم أشبه بسوق موحدة كبيرة تضم عدة أسواق ذات خصائص ومواصفات تعكس خصوصية أقاليمها. ولذا يمكن النظر إليها فى مضمونها الموضوعى باعتبارها حالة تاريخية ناتجة عن تطور عالم البشرية ككل وأسهمت فيه جميع حضاراتها وشعوبها. ويمكن القول أن مضمون العولمة يتمثل فى التشابك بين الاقتصاد والإعلام، أو التوحد الثقافى للعلم والذى يتم باستغلال ثورة الإتصالات وشبكات نقل المعلومات والسلع وتحريك رؤوس الأموال مع التفاعل بين الثقافات فى ذات الوقت، فالعولمة تعتمد أساساً على القوة الاقتصادية، والثقافة تستند إلى العلم والتكنولوجيا والسياسة والإدارة والتعليم والاجتماع والتعاون الدولى، أى أنها أيديولوجية ليبرالية جديدة وتكنولوجية حديثة للاتصالات والديمقراطية وحقوق الإنسان.[1]

وظاهرة العولمة ليست بالفكرة الحديثة كما يظن البعض، فالعناصر السياسية فى فكر العولمة تتمثل فى: (إزدياد العلاقات التبادلية بين الأمم، سواء المتمثلة فى تبادل السلع والخدمات، أو فى إنتقال رؤوس الأموال، أو فى إنتشار المعلومات والأفكار أو فى تأثر أمة بقيم وعادات غيرها من الأمم، كل هذه العناصر يعرفها العالم منذ قرون، وبخاصة منذ الكشوف الجغرافية فى أواخر القرن الخامس عشر).[2]

والمصطلح الثانى الذى تواكب استخدامه بكثرة مع مصطلح العولمة هو (التكنولوجيا) التى يمكن القول انها (نسق معرفى يتوسط بين العلم من ناحية وتطبيقاته فى الصناعة والحياة العملية من ناحية اخرى، فهى مجموعة المعارف والمهارات المستخدمة لإنتاج السلع والخدمات وتسويقها وتوزيعها).[3]

وهنا أنتهى التوسع الغربى وابتداء التمرد على الغرب، فظهر ما يسمى بالإمتزاج الحضارى، وانهيار أسوار كانت تحمى بعض الأمم والمجتمعات من تيار العولمة، وأصبح الوصول لمناطق فى العالم معزولة سهلاً وميسراً، بعد أن سيطرت لمدة ربع قرن من الزمان

---

(1) أحمد طه خلف الله، كيف نواجه العولمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهر، ٢٠٠٠، ص ٣٢.
(2) جلال أمين، العولمة، مجموعة إقراء، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٤.
(3) عبد الخالق عبد الله، العولمة جذورها وفروعها وكيفية التعامل معها، عالم الفكر، الكويت، ديسمبر ١٩٩٩، ص ٣٩.

نظرية واحدة على التفكير العالمى الخاص بالاتصالات والعلاقات الثقافية تتمثل فى: (إنه لا ينبغى أن تحول أى حواجز دون تداول المعلومات بين الأمم).[1]

وبأسرع وقت وأقل تكاليف، كما أزدادت درجة تنوع السلع والخدمات ومجالات الاستثمار التى تتجه إليها رؤوس الأموال المتنقلة من دولة لأخرى، وبالتالى إرتفعت نسبة السكان، وزادت السيطرة والتنافس بين من يمتلك السلطة وفيما تتمثل: هل فى المال أم المعرفة أم فى الإنتاج السلعى أم التكنولوجى التصنيعى... الخ فظهرت ما يطلق عليه المؤسسات متعددة الجنسيات وبالتالى ترتب عليه مفاهيم جديدة وصراع وتصادم حضارى من نوع جديد يطلق عليه (الحضارة العالمية) الذى يعنى التقارب الإنسانى الثقافى والقبول المتزايد بقيم وتوجهات وممارسات ومؤسسات مشتركة من قبل شعوب العالم.[2] وهكذا تبدلت العديد من المفاهيم وفقدت أهميتها ليحل محلها المعرفة الرمزية، حيث لم تعد الأرض والعمل البدنى والموارد الأولية ورأس المال هى مقياس التحضر والتطور، ولم يعد بطل زماننا هو العامل ذو الأفرول الأزرق ولا رجل المال ولا المدير، ولكنه المبتكر الذى يجمع بين المعرفة والقدرة على الإبداع والقدرة على الفعل، (فالنظام الجديد يسرع لتكوين الثروة معتمداً على تبادل البيانات والمعلومات والمعرفة، حيث أن خلق الثروة عملية دائرية لإعادة تحويل النفايات والمواد لإستخدامها كموارد نافعة للدورة التالية، فاجتمع من جديد المنتج والمستهلك فى دورة إنتاج الثروة بعد أن كانت الثورة الصناعية قد عزلتهما عن بعضها البعض، وهذا هو نظام محلى ودولى فى آن واحد.[3]

فالتطورات المتلاحقة منذ إنهيار الاتحاد السوفيتى وتفكك العديد من الكتل الشرقية وظهور الصراعات العرقية... كلها تحولات تاريخية مرتبطة إرتباطاً وثيقاً بأفول التصنيع وببروز الاقتصاد الجديد المتمحور على المعرفة. ولقد كان التقدم الذى تحقق فى مجالات العلوم والتكنولوجيا منذ الحرب العالمية الثانية خارقاً ومتلاحقاً وسريعاً ومتزايداً كما وكيفاً.

---

(1) هربرت شيلر، الإتصال والهيمنة الثقافية، ترجمة: وجيه سمعان عبد المسيح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الألف كتاب الثانى، ١٣٥، ١٩٩٣، صـ ٣٧.

(2) صامويل هنتيجون، صدام الحضارات، ترجمة: طلعت الشايب، مؤسسة سطور، نيويورك، ١٩٩٨، صـ ٩٣

(3) الفين توفلر، تحول السلطة (جـ١): ترجمة: لبنى الريدى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥، صـ ٢٨٥.

ففى عام ١٩٨٩ وضعت أكاديمية الهندسة الوطنية فى الولايات المتحدة قائمة لما اعتبرته أهم عشرة وعود تقنية خلال الخمسة والعشرين عاماً الأخيرة.

وتصدر القائمة أول هبوط المركبة الفضائية أبوللو على سطح القمر، وهو ما يعادل فى التاريخ بناء الأهرامات المصرية، ويأتى بعد ذلك تطوير الأقمار الصناعية والمعالجات الميكروبية وأشعة الليزر والطائرات النفاثة الضخمة ومنتجات الهندسة الوراثية وغيرها من الاكتشافات المثيرة الأخرى. ومنذ بداية الخمسينات، عندما بدأ نظام خلق الثروة الجديد يبرز فى الولايات المتحدة، شق الإنسان لأول مرة فى التاريخ طريقاً نحو النجوم وحدد هوية البرنامج الوراثى للحياة واخترع أدوات ذكية لا تقل أهمية عما كانت عليه الكتابة. ولم يكن التقدم الملحوظ الذى تحقق مقصوراً على المعرفة العلمية أو التكنولوجية، ففى كل المجالات حدث إنقلاب فى قاعدة المعرفة، ابتداء من نظرية التنظيمات وحتى الموسيقى، ومن دراسة النظام البيئى إلى فهمنا لتكوين وتركيب المخ، ومن الدراسات اللغوية إلى نظرية التدريب والتمهير، وإلى دراسة النظم غير المستقرة والهياكل الفوضوية والمتبددة وبينما يحدث هذا الإنقلاب يعثر الباحثون العاملون فى مجالات مثل الشبكات العصبية والذكاء الإصطناعى على وسيلة لتوفير معرفة جديدة عن المعرفة ذاتها. وقد يبدو ظاهرياً أن هذا التقدم، الذى يتخذ شكل تحولات بعيد عن عالم الدبلوماسية والسياسة، لكنه مرتبط بشكل حتمى بالانفجارات التى حدثت مؤخراً فى مجال الجغرافيا السياسية، كما وقد أصبحت المعرفة أحد عوامل صراعات السلطة فى نطاق العالم.[1]

والمصطلح الثالث الذى سوف نتعامل معه هو التنمية البشرية، فهى عملية تتناول محورها سياسات الثقافة والصحة والتعليم والتدريب والتربية، فهى تغيير جذرى فى الهيكل الاجتماعى والاقتصادى لتحسين نوعية الإنسان. ولتنمية الموارد البشرية دوراً هاماً فى النمو الاقتصادى والتنمية. وعلى الرغم من أنه يصعب قياس المساهمة الدقيقة لرأس المال البشرى الذى يتولد عن الاستثمار فى التعليم وتنمية المهارات، فإنه يعتبر من أهم العوامل المحددة فى الدراسات القياسية الاقتصادية للنمو الاقتصادى.

---

(١) ألفن توفلر، تحول السلطة (جـ٢)، ترجمة: لبنى الريدى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦، صـ ١٩٢.

فالمستويات العالية للتعليم وهى من أهم عنصر فى تنمية الموارد البشرية، تؤدى إلى إرتفاع الإنتاجية عن طريق تحسين القدرة على إستخدام تكنولوجيا متقدمة وتطبيق هياكل تنظيمية تتسم بالكفاءة كما إن التعليم يشكل القيم والمواقف وأنماط السلوك التى لها دور جوهرى فى تحديد سرعة وشكل التنمية الاجتماعية والاقتصادية. ويمثل الاستثمار فى التعليم والتدريب شكلاً أساسياً من أشكال الأصول المستجدة، التى تتيح أساساً أكثر قابلية للإستمرار فى المنافسة لأنه من الصعب على المنافسين أن يحاكوها.

وهى تسهم بعناصر خارجية إيجابية فى صورة رصيد متزايد من الأفكار والمعلومات والقدرات الإبداعية، وتتيح إمكانيات التجديد والتحسين المستمرين.

وتتطلب إدارة أنشطة الإنتاج داخل شبكات المؤسسات عابرة القومية إمكانية قيام علاقة مفيدة متبادلة بين العولمة ورفع مستوى الميزة التنافسية وتنمية الموارد البشرية، حيث أن هذه المؤسسات تؤثر فى التعليم بطريقتين عامتين هما:

١- توفير الدعم المالى أو توفير الخبراء للمدارس.

٢- توفير فرصاً لتحسين التعليم.[١]

وكنتيجة لهذا التطور المتلاحق السريع ظهرت عدة مشكلات اجتماعية يمكن تلخيصها كما يلى:

١- **طبيعة الإنسان:** يؤكد لنا بعض الباحثين أن أهم أسباب الصراع بين الدول والذى يصل بهم إلى الحروب المدمرة، أولها أن الإنسان لديه عدوانية متأصلة كمخلوق مثل باقى المخلوقات، وفى سبيل الدفاع عن ذاته ومحاولة تنمية كيانه تدفعه هذه البدائية إلى الشراسة واستخدام كل ما لديه فى سبيل تحقيق ذلك. وثانيهما هو قدرة الإنسان على التخاطب لأنه المخلوق الوحيد الذى يستعمل الكلام والكتابة فى علاقاته مع بنى جنسه حتى يبين لهم أغراضه وأغراض الأخرين. وهذا التخاطب يلقى الضوء على تباين الطلب وتعارض الأهداف، كما يؤدى إلى تعقيدات نفسية تدعو إلى التمسك والتعصب والغضب والتربص، وثالثها أن الإنسان يتميز عن غيره من العديد من المخلوقات بالقدرة على

---

(١) بادما مالمبلى، المؤسسات عابرة القومية وتنمية الموارد البشرية، ترجمة: أسعد حليم، مجلة مستقبليات العدد ١٠١، مكتب التربية الدولى جنيف، القاهرة، المجلد ٢٧، العدد ١، مارس ١٩٩٧، صـ ٦٣.

تنظيم الجماعات وتجميعها حول أغراض معينة وإعدادها للتضحية العمياء في سبيل أهداف محددة.

٢- **النفس البشرية:** زادت الدراسات حول تحليل النفس ومساعدة الإنسان لتفهمه نفسه وأسباب سلوكه والعوامل المؤثرة على فكره وتصرفاته، فدراسات تغيير التركيب الوراثى واختيار الجينات، والتأثير بواسطة نوع التغذية والهرمونات واستخدام العقاقير والتدخل الجراحى وغيرها نتيجة لانشغال العالم بكائن يدعى الإنسان.

٣- **عالم البيانات:** أنقسم رد الفعل الإنسانى إلى إتجاهين: الأول ينادى بخصوصية الفرد واحترام ما هو شخصى، والآخر ينادى بأنه لتحقيق أهداف الجماعة يذوب الفرد كجزء فى الكل، واستخدام عالم البيانات شئ خطير لسرعة استدعاء المعلومات حيث اختصار حيز الزمن والمكان.

٤- **مشكلة المخدرات:** تنوع هائل فى الوسائل والمواد، فلكل يوم ما هو جديد.

٥- **الأوضاع الأسرية:** البعض يرى الأسرة إنها الأسلوب الشرعى لممارسة الجنس، والآخر يراها كمؤسسة تجارية، وآخرون أنها تنظيم اجتماعى لممارسة أغراض مثل: إنتاج الأفراد، الدفاع عن الجنس البشرى ضد الفناء، وأغراض تعليمية وتربوية ودينية الخ.

٦- **الأيديولوجيات:** وهى أفكار مختلفة عن الإنسان ومعتقداته ومنها:-

- عالمية الإنسان.
- الإقناع والاقتناع دون استخدام الأساليب الجبرية.
- مزيد من المعرفة وتعلم الأفراد لحقائق الأمور.

٧- **حقوق الإنسان:** برغم زيادة المطالبة بحقوق الإنسان إلا إننا نمر فى حقبة زاد فيها التعدى على الإنسان وحقوقه.[1]

وهذه المشكلات الناتجة من الثورة الكونية التى بدأت تغزو العالم فى كل الميادين ستؤثر على الفرد أولاً، والذى سيقع على عاتقه أن يعد نفسه للتكيف مع المتغيرات الجديدة سواء بتغيير اتجاهاته وقيمه أو برفع مستوى تعليمه أو بحرص على التدريب

---

[1] يوسف شراره، مشكلات القرن الحادى والعشرين والعلاقات الدولية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الألف كتاب الثانى (٢١٨)، ١٩٩٦، صـ ٩٧.

المستمر لشحذ قدراته حتى يكون قادراً على المنافسة فى سوق العمل الذى أصبح يشترط مستوى مرتفعا من المعرفة المهنية والفنية والتكنولوجية.

وهكذا نخلص بمفهوم عن الكونية والمستقبلية يستند على أساس أن (الإنسان أساس هذا الوجود) فى:-

١- حقيقته البيولوجية المتطورة غير الجامدة.

٢- إن هذا الكائن الإنسانى، كائن مفكر لا حدود لآماد تفكيره بالتالى لتطلعاته المادية والمعنوية.

٣- إن حضارات هذا الإنسان من أجل تحقيق فكرة التقدم مادياً ومعنوياً يجب أن تتطور فى تلاحق وبالتالى يجب أن تتفاعل وتتجاذب وتتلاحم، لأنها ميراث مشترك للإنسانية لا يجدى حياله جمود أو نفور أو إزدراء أو تعصب.[1]

وللعولمة إيجابيات اجتماعية فى حياتنا المعاصرة نذكر منها:-

١- العولمة هى حتمية التعامل اليقظ مع الواقع بكل مفرداته. لذلك فإنها تأتى إتساقاً مع نظم الحياة التنافسية - شأنها شأن الكائنات - إما أن تتكيف مع البيئة أو تموت وإن البقاء الأصلح من حيث التكيف مع الظروف.

٢- إنها دعوة لاستنهاض الهمم والثورة على قبول المسلمات بعد أن أصبح قبولها آخر المطاف وليس بدايته.

٣- إن العولمة تقضى السعى إلى التميز والإتقان والإرتفاع بمستوى الطموح للفرد والجماعة.

٤- تهدف العولمة إلى مناشدة الكمال وقبول التغير.

٥- تحمل فى طياتها عدم المغالاة والاستسلام للغيبيات وإعادة النظر فى ترتيبها للأولويات اللازمة لرقى المجتمع ونهضته.

٦- أنها تنمى الصدق والجرأة فى الحق والوضوح فى التعامل مع النفس والآخرين، بعد أن أزاح العلم القناع عن طبيعتها لينكشف المختفى منها.

---

(١) السيد يسن، الكونية والأصولية وما بعد الحداثة، (جـ١)، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ١٩٩٦، صـ ٢٢٢.

٧- إن العولمة تسعى إلى تبنى وترويج الفكر المستقبلى لأبناء الوطن بصياغة عقولهم بعيداً عن الفكر التقليدى والتمسك بالماضى، وبإنفتاحهم على التعليم الحر ووسائط المعرفة المادية والإلكترونية بدلاً من التقوقع داخل شرنقة الآنا والإكتفاء الذاتى.[١]

ويؤكد هذه الأفكار السياسية التى ضمنت فى إعلان المبادئ الخاص بالتعاون الثقافى الدولى الذى صدر سنة ١٩٦٦ والذى ينص على:-

١- لكل ثقافة قيمها، والتى يجب إحترامها والحفاظ عليها.

٢- لكل شعب الحق بل الواجب فى أن ينمى ثقافته.

٣- كل الثقافات بالرغم من الاختلاف العميق بينها وتأثير كل منها على الآخر هى جزء من التراث المشترك للإنسانية.[٢]

فثقافة أى مجتمع هى كل ما ينبغى على الفرد معرفته وإعتقاده بحيث ياتى سلوكه ملائماً، فهى متميزة من الوراثة البيولوجية من حيث أنها ما ينبغى على الشعوب تعلمه. فهى نتاج التلمذة بمعنى المعرفة. كما إن تحليل الثقافات والعلاقات الاجتماعية يبين ضرورة فهم أسباب التباينات الثقافية والانقسامات والتعصب، والحوار الأيديولوجى، والخصائص النوعية. كما يبين التوترات العنصرية والدينية والسياسية الناشئة عن المشاعر الفردية، والعلاقات الاجتماعية والمناورات التطبيقية.[٣]

ويعرف (قاموس جون ديوى للتربية)[٤] حالة الثقافة بأنها حالة تفاعل بين عناصر عديدة أهمها القانون والسياسة والصناعة والتجارة والعلم والتكنولوجيا، وفنون التعبير، والبلاغ والاتصال والتفاهم والأخلاق أو القيم التى يعتز بها الناس والطرق التى يقومونها بها وأخيراً- وإن كان بطريقة غير مباشرة- نظام الأفكار العامة التى يستعملها

---

(١) بثينة حسنين عمارة، العولمة وتحديات العصر وإنعكاساتها على المجتمع المصرى، دار الأمين للباعة، القاهرة، ٢٠٠٠، صـ ٢٢.

(٢) السيد يسن، الكونية والأصولية وما بعد الحداثة (جـ٢)، المكتبة الأكاديمية بالقاهرة، ١٩٩٦، صـ ١٧٦.

(٣) روبرتو شبريانى (إيطالى)، الأيديولوجيا والتسامح الثقافى، أبحاث المؤتمر الإقليمى الأول للمجموعة الأوربية العربية للبحوث الاجتماعية، بعنوان (التسامح الثقافى)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٧، صـ٦٣.

(٤) رالف وين، قاموس جون ديوى للتربية، ترجمة: محمد على العريان، مطبعة مصر، القاهرة، ١٩٦٤، صـ ٧٩.

الناس لتسويغ ونقد الظروف والأحوال الأساسية التى يعيشون فى ظلها، أى فلسفتهم الاجتماعية.

واصبح مفهوم القومية أشمل وأوسع حيث تنتمى كل القوميات والأمم والبلاد إلى عالم واحد قرية صغيرة. فالقومية فى داخل الأمم كثيراً ما كانت قوة موحدة بانية، تربط الشعب معاً فى مجتمع أوسع، وتعطيه شخصية عامة متميزة ونقطة التقاء يوجه نحوها ولاءه وإخلاصه، فهى كعامل ثقافى خلاق، يضيف ثقافة طارئة ولكنها تمتد لتشمل العالم كمجموع.(١)

الأخلاق والتربية والتعليم:

اختلطت الأخلاق فى آراء علماء النفس والفلاسفة فى بعض الأحيان بالوجدان أو الشخصية أو الإرادة وبالذكاء فى أحوال أخرى. ومنهم من درس الأخلاق بعلم تقاطيع الوجه وبشكل الجمجمة ومنهم من استخدم الكيمياء فى تحليل عناصر الجسم زاعمين أن بعض المواد الكيماوية التى يتركب منها الجسم لها تأثير على أخلاق الفرد، أو جينات ما تساعد فى تنمية فعل الخير أو الشر وأى كان فإن علم الاجتماع هو أكثر العلوم التى خدمت هذا الموضوع. وأما من حيث الموضوع نفسه فثمة ثلاث مدارس قامت جميعها على نظرية تقسيم النفس البشرية إلى ثلاثة أقسام هى أركان الأخلاق متمثلة فى:

١- الوجدان أو الحس أو العاطفة. ٢- الإرادة. ٣- العقل أو الذكاء.

ففى رأى (بيرس) مثلاً تنسب الأخلاق لفرد ما، فإننا نقصد بها مجموع كل عناصر الشخصية كالفكر والعاطفة والغريزة - حيث أن الأخلاق هى محصلة كل المعرفة سواء كانت هذه المعرفة وراثية أم مكتسبة. فالخلق هو نشاط الفرد فى المجتمع البشرى وميوله الملازمة له نحو نظم الجماعة ومنشآتها، واتجاهاته الفكرية نحو ما يحيط به من الناس سواء كانت هذه الاتجاهات ما يفيد أو يضر بالجماعة البشرية. أما من حيث وظيفة الأخلاق فإنها (الخلق الفاضل هو ذلك الذى يرمى إلى أفضل الحالات الاجتماعية. وفى ذات الوقت يسعى ويعمل بعقل وروية على تخير الوسائل التى بها يدرك هذا الغرض الأسمى).(٢)

---

(١) فايز فارس، الأخلاق المسيحية (جـ٢)، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٩٢، صـ ٢١٢.
(٢) يعقوب فام، التربية والأخلاق، مطبعة المجلة الجديدة، القاهرة، ١٩٣٠ صـ ٢٤.

إذا فعلم الأخلاق هو العلم الذى يبحث فيما ينبغى على الإنسان فعله، وفى المعنى اليونانى للكلمة التعود على شئ ما، وفى الإنجليزية كلمتان الأولى (morals) وتعنى التعود على شئ ما، والثانية (ethics) وتعنى الثبات فى عادة سلوكية. أما فى اللغة العربية فتعنى ملامح الشخصية كما تظهر فى السلوك، فهى الصورة التى أعتاد عليها الإنسان فى سلوكه أو صورة الإنسان من داخل نفسه.[1] إن الهدف الذى ترمى إليه الأخلاق هو وضع مجموعة من المفاهيم التى لا تحتاج إلى أن تعبر عن حقيقة موجودة حتى تكون لها كل قيمتها . فإن ليس من عمل الأخلاق تكشف (القوانين) بالمعنى العلمى للكلمة، وإنما تنحصر مهمتها فى تحديد (القواعد) على نحو ما يفعل المنطق. فالأخلاق فى جوهرها تشريع، أى ليس من وظيفتها العلم والمعرفة، بل التكليف والإلتزام.[٢]

مما سبق نخلص أن موضوع الفلسفة هو البحث فى أصل الأشياء، فى الجوهر لا فى الصورة، فى المجهول الواجب الوجود، ووسيلة الفلسفة فى تحقيق ما تبحث عنه هو العقل. أما العلم فموضوعه الواقع وما هو كائن، وليس ما ينبغى أن يكون، ووسيلة العلم لتحقيق أهدافه العقل والتجربة. وإن كان ثمة تناقض بين ما ينبغى أن يكون وبين ما هو كائن، تلك هى القضية، قضية النسبى والمطلق، البسيط والمركب، الكلى والجزئى، الواحد والكثير، العقل والتجربة، العقل والإيمان، قضية وحدة المعرفة والتى تتمثل فى الفلسفة والعلم والدين.[٣]

وهذا ما يؤكده كل من ديكارت وبسكال فى أن عظمة الإنسان قائمة فى الفكر وليس فى الجسم، والبحث فى الأخلاق متمثل فى النفس وما يتعلق بها من فكر وإن عجز الإنسان العقلى عن الوصول للمعرفة بدون معرفة ذاته أولاً.[٤]

وتتمثل مشكلة الأخلاق فى حب الذات، والكراهية والشرف والإرادة بين العقل وميول الجسد كذلك بين الإرادة والغريزة وهذا ما أكده القدماء المصريين فى أعمالهم الفنية والأدبية فمسرحية (منف) مثلاً توجد بها براهين عديدة تكشف عن أصل العوامل

---

(1) فايز فارس، علم الأخلاق المسيحية، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٧، صـ ٧.
(2) زكريا إبراهيم، الأخلاق والمجتمع، المكتبة الثقافية (١٥٢)، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٦، صـ١٠.
(3) محمد كامل ليلة، وحدة المعرفة، أبحاث المؤتمر الدولى الفلسفى الثالث، كلية التربية جامعة عين شمس، ديسمبر ١٩٨٠، مطبعة جامعة عين شمس، ١٩٨٣، صـ٩.
(4) راوية عبد المنعم عباس، الأخلاق عند بسكال، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ٢٠٠٠، صـ ٨٦.

التى حدث بالقدماء إلى أن يدركوا أن بعض السلوك (محبوب) وبعضه (مزموم) وهذه مرحلة من الأخلاق كانت فى بادئ الأمر عادة من العادات.[١] ومن خلال إرساء هذه القواعد الأخلاقية أى بالتربية الأخلاقية ومكافحة الأمية وتوفير مصادر المعرفة والتعليم الذاتى وتشجيع الإبداع والتجديد فى كافة مجالات الإنتاج الفكرى والمادى والفنى سوف يتسنى لنا كأفراد ومجتمع وكدولة وأمة منافسة السوق الدولية. فالحفاظ على الهوية والذاتية فى مواجهة الغرب يعنى إلى جانب رفض التبعية والتقليد الأعمى بأن تجديد تلك الهوية واستمرار قوتها الذاتية - فكراً وفعلاً - يقتضى الاقتباس الواعى والأخذ الناقض من تراث الغرب الانسانى وإستيعاب منجزاته ومناهجه، وأن نؤهل ذلك كله وأن نعمل على تقييم فعاليته فى سياقنا الثقافى والحضارى.[٢]

ويشير (ميلاد حنا)[٣] إلى ثلاثة أسباب أدت إلى إخفاق بعض الدول فى تحقيق التكامل والإندماج الوطنى لمختلف القوميات داخل الكيان الواحد وهى:-

أولاً : إن التحديث والتحضر ينجحان فى تذويب الفوارق الإثنية داخل المجتمعات التعددية حينما يندرجان فى إطار سياسة شاملة للتنمية الاقتصادية والبشرية تقوم على التوازن فيما بين جميع المجموعات الإثنية داخل الدولة الواحدة.

ثانياً: إن القيم والاتجاهات الإنسانية ذات الصبغة العالمية ذاتها لم تعمر طويلاً عقب إنتهاء الحرب العالمية الثانية.

ثالثاً: إن المناهج المختلفة للإدماج الوطنى فى الدول متعددة القوميات إنطوت فى الأغلب الأعم على قصور فادح، سواء فى بناءها النظرى أو فى تطبيقاتها المختلفة.

وينبغى لنا قبل الوقوف على خصوصية الهوية الفنية والثقافية فى مصر أن نتعرض لعناصر هذه الخصوصية فى ضوء الملاحظات التالية:-

---

(1) جيمى هنرى بريستيد، فجر الضمير، ترجمة: سليم حسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩، صـ ٥٩.
(2) حامد عمار، من همومنا التربوية والثقافية، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، صـ ١٩١.
(3) ميلاد حنا، صراع الحضارات والبديل الإنسانى، مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالأهرام، القاهرة، كراسات الأهرام رقم (٣٠) بالسنة الخامسة يونيو ١٩٩٥، صـ

١- انها لا يمكن أن تتم من خلال المقارنة بالفنون العالمية الأخرى إذ أن لكل فن مقاييسه الخاصة، وإن ما يجمعها معاً هو إبداع الجمال فيها وليس شكل الإنتاج الفنى.

٢- إنها لا يمكن أن تكون من خلال دراسة آلية التأثير والتأثر، إذ أن العملية الجمالية هى فى أصلها عملية إبداعية ذاتية قد تنعكس عليها المؤثرات الخارجية ولكنها لا تخلفها، حيث أن عمليات التأثير والتأثر مجرد تقليد[1]

وهذه الخصوصية هى التى ساعدت على استمرار تفرد التراث المصرى الفنى بالرغم من التعددية التقنية الفنية فى العالم وفى مواجهة العولمة التى تزامن - فى اواخر الخمسينات - مقترحات (لا مركزية التعليم) والتى دعت لها كل من اليونسكو والبنك الدولى وغيرهما من وكالات المساعدة للهيئات الثنائية ومتعددة الأطراف لعدة سنوات. وقد كانت النتيجة المستخلصة من البحوث حتى الآن هى أن اللامركزية لا تؤدى إلى زيادة فى تعليم الطلاب، أو زيادة الكفاءة فى صنع القرار وغالباً لا تزيد من المشاركة المحلية فى صنع القرار، وربما كان الأهم من هذا كله أن المدارس التى تدار من السلطات المحلية لا تبدو أكثر إختلاف عن تلك التى تدار من السلطات اللامركزية. وهناك أربعة تفسيرات للسؤال: لماذا لم تحدث اللامركزية تأثيراً كبيراً على التعليم؟ مما يساعد على فهم أن العولمة لم تكن لها تأثير كبير على التعليم:

١- إن السياسات اللامركزية الحالية قد يكون تأثيرها ضعيفاً، لأن النظم التعليمية هى فى الحقيقة لا مركزية بالفعل.

٢- إن هناك القليل من البحث الواقعى.

٣- عندما تحدث اللامركزية الحقيقية فإنها لا تتخطى الأشخاص الذين يعملون من أجل المحافظة على نظام التعليم وتعزيزه بدلاً من تفسيره.

٤- حتى عندما تتحقق اللامركزية الحقيقية مع وجود المشاركة محلية كاملة فإن التعليم قد يظل كما هو. وهناك ثلاثة شروط لابد منها للعاملين بالسلطة المحلية من أجل التغيير العميق لمحتوى التعليم: أنهم يجب أن يرتضوا بالمحتوى

---

(١) محمد عبد العال عبد السلام، الهوية الثقافية الفنية وتحديات العصر، مؤتمر جامعة الإسكندرية، كلية الفنون الجميلة بعنوان (الفن والثقافة وآفاق القرن ٢١)، المجلد الأول ١٩٩٥، صـ ٤٤٩.

الحالى، وأن عليهم أن يميزوا بين التغيرات التى سيكون لها آثار عميقة وتلك التى سوف تتكيف بالكاد مع عمليات معينة أو محتوى ما، كما أنهم يجب أن يكونوا قادرين على عمل التغييرات (التى لها مصادر ومهارات فنية).[1]

هكذا تشير تقارير التعليم إلى عولمة ناجمة عن المفارقات والتناقضات بين أغنياء الشمال وفقراء الجنوب، وبينهم فى المجتمع الواحد، وبين التوجيهات العالمية والوطنية، وبين العام والخاص، وبين التكافل والتضمن من ناحية والتنافس والإنصاف وتكافؤ الفرص من ناحية أخرى. أضف إلى ذلك التبانيات بين الرؤية الثقافية رحبة الآفاق، والخصوصية والذاتية المرتبطة بالتاريخ والمكان، وبين الحرية الفردية والمسئولية الاجتماعية، وبين التقاليد والحداثة، وبين الاستهلاك المسرف للموارد وتنميتها والحفاظ عليها دون إهدار، وبين المنافع على الأمد القريب والمنافع على المدى الأبعد، وبين القيم المادية والقيم الروحية والدينية.[2]

وهذا يعود بنا إلى قضية الضمير والأخلاق، فالضمير هو أبسط وأوضح تعبير عما فى الحياة الإنسانية من كرامة وعزة وسجايا نبيلة وهنا نلمس ما يعطى مكانته ويرفعه إلى منزلة أسمى من منزلة الحيوان. أى أن معرفة ووعى وليس كالغريزة إرغاماً باطنياً يسوق الحيوان إلى السير فى مسلك معين. إنه دراية ووعى لشريعة مقدسة فوق إنسانية تخاطب إرادة الإنسان الواعية لا لكى تفرض مطالبها عليه قسراً، بل لكى يرغب هو فى إتباعها طواعية وبدون إكراه. فالإنسان يكتسب بفعل الضمير وعيه لإنسانيته. وبفضل الضمير يتعلم الإنسان إنه ليس خاضعاً لضرورة معينة، كما هى حال الحيوانات تلزمه باتباع القانون الطبيعى، ولكنه ملزم بأن يحيا وفق قانون روحى.

فالقيم الجسدية تلبى حاجة مباشرة، وبسبب هذا سرعان ما تفقده هذه القيم صفاتها كقيم بنظرنا، والقيم النفسية فهى بطبيعتها أقل نسبية وتغيراً كما أن الرضى الذى تزودنا به ذو طبيعة أكثر دواماً. ولكن هناك مستوى آخر يدعى المستوى الأخلاقى.

---

(1) نويل ف. ماكجين، أثر العولمة على نظم التعليم الوطنية، ترجمة مجد [illegible] على، مجلة مستقبليات العدد ١٠١، مكتب التربية الدولى جنيف، المجلد ٢٧ العدد ١ مارس ١٩٩٧، [illegible] ٤٧.

(2) حامد عمار، مواجهة العولمة فى التعليم والثقافة، مكتبة الدار العربية [illegible] القاهرة [illegible]، صـ ٧٧.

فالمشكلة ليست ماذا أرغب أو ماذا أتمنى ولكن ماذا ينبغى أن أفعل، فهذه قيمة ذات طبيعة عالية.[1]

وهذا ما أكده (جون ديوى) فى أن الفكرة لا تكون صوابا ما لم تتحول إلى سلوك ناجح فى حياة الإنسان، فالحق هو النتائج الموفقة التى تترتب على أعتناقه، فهو التحقيق من منفعة الفكرة بالتجربة، والحياة هى التوافق بين الفرد وبيئته، والعقل هو أداة الترقية للحياة وليست المعرفة، وصواب المعتقد مرهون بأثره أى (بقيمته المنصرفة).[2]

هكذا مع البراجماتية والوصفية سادت الخبرة الحسية بالواقع المشاهد والمعاش مصدراً أساسياً للمعرفة. وقد أثرت فى الفكر التربوى تنظيراً وممارسة، وعلى الواقع الاجتماعى بمختلف آفاقه، وهو يتخلق ويتشكل فى إطار الحداثة الرأسمالية والثقافية والتى أرتبطت بحركة رأس المال والثقافة فى دول الغرب الصناعية.[3]

الفن والأخلاق والمعلم الفنان:

إذا كان الهدف هو وحدة الإنسان، فإن الحياة يجب أن تفسح مكاناً لكل من الأخلاق والفن، فقد أكد رجال الأخلاق على السلطة النهائية للأخلاق واضعين (الفن) تحت توجيه القوة الاجتماعية محددين نوع الموضوعات الممكنة له، بينما يدافع الفنانون عن الأهلية التامة للفن وقدرته على التأثير العقلى والإنفعالى. فبهذا التعريف ظهر رأيين الأول يمثل الأخلاقية المطلقة Absolute Moralizing والثانى يمثل الجمالية Aestheticism مؤكداً الأول على أن الفن موضوع للحكم الأخلاقى Moral Judgment معتبراً الفن يمثل نوعاً خاصاً من الخير الأخلاقى، بينما الثانى يعتقد أن الأحكام الأخلاقية لا علاقة لها بالمرة بالفن وبين هذين الرأيين توجد آراء تتخذ مواقف وسيطة، ولقد بدأ التفسير الأخلاقى للفن فى وقت مبكر جداً، وذلك من خلال ربط الفن بالدين، ويمكن ملاحظة ذلك من خلال دراسة الحضارات القديمة فى مصر والصين واليونان وغيرها. ولقد كان الإرتباط يبدأ بالعلاقة بما نسميه الآن بالفنون الجميلة والفنون التطبيقية، وأيضاً من خلال إرتباط الخير الجمالى بالخير الأخلاقى، والقول بأن الفن محاكاة لفعل أخلاقى أو

---

(1) ل. هالسبى، الضمير، ترجمة: نجيب جرجور، مركز المطبوعات، بيروت، ١٩٦٨، صـ ١٩.

(2) توفيق الطويل، فلسفة الأخلاق وتطورها، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٩، صـ ٢٩٩.

(3) عبد السميع سيد أحمد، دراسات فى علم الاجتماع التربوى، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، سنة ١٩٩٣، صـ ١٨

تعبير عن مضامين ذات صبغة تربوية أو إرشادية.[١] إن لفظة (فن Art) كان يقصد بها عادة مهارة، وأصبحت متخصصة فى القرن الثامن عشر فاقتصرت على التصوير أولاً ثم امتدت إلى الفنون التخيلية بشكل عام. وكذلك لفظة فنان (Artist) المستمدة من المعنى العام لشخص ماهر، سواء فى الفنون (الحرة) أو (النفعية) كما تميزت عن كلمة "Artisan" بمعنى عامل ماهر متخصص، وكذلك كلمة "Craftsman" الحرفى وإختلف المعنى فى نهاية القرن التاسع عشر حتى أصبح يشير إلى المزاج أكثر من إشارتها إلى المهارة، ثم ظهرت لفظة "Aesthetics" باعتبارها ثمرة للتخصص الجمالى دالة على أن الشخص من نوع خاص.[٢]

تأثير الواقع الاجتماعى على الفنان:

إذا تطرقنا إلى العصر الحديث للاحظة أسلوب رؤية الفنان فمثلاً منذ قيام الثورة الفرنسية بدأت الأعمال الفنية تعبر عن الرأى العام من خلال موضوعاتها فنرى الرؤيا الثورية، والانفعال الرومانسى، والرؤية التسجيلية للأحداث، فرؤية راقصات الباليه (لديجا) تختلف عن رؤية راقصات (تولوز لوتريك) ـ كما وتوجد رؤية متحررة لموضوع جديد ـ رؤيا فلسفية ـ حرية الرؤية ـ رؤية تعبيرية ـ رؤية هستيرية ـ رؤية ديناميكية. والموضوعات الجديدة فى المدرسة التعبيرية الحديثة اتخذت اتجاه جديد فى الرؤيا من خلال البعد النفسى والذاتى للفنان وتفاعله مع المجتمع المحيط به وإظهار أحاسيسه ومآساته الخاصة على سطح أعماله بلا خجل وبكل وضوح. فمثلاً: نلاحظ فى الصور الشخصية أو الذاتية رؤيا جديدة فى الخط واللون فى بعد تشكيلى معبر عن العالم الخاص والداخلى للشخصية المرسومة. وقد كان للحربان العالميتان الأولى والثانية الأثر الكبير فى تغيير هذه الرؤية. فلصدمة الإنسان بالنظام والسياسة الحاكمة وآماله فى الرفاهية والتحرر، أصبحت الأعمال الفنية معبرة عن العواطف والانفعالات والأحاسيس الداخلية والعالم الذاتى والمأساة الفردية مدعية للسخرية فى ظل التحولات الكبيرة فى المفاهيم بعد الحرب ونمو الاهتمام بالصناعة والقوة المادية وظهور العمال والطبقة العاملة كقوة لها

---

(١) رمضان الصباغ، العلاقة بين الجمال والأخلاق فى مجال الفن، عالم الفكر، الكويت، المجلد (٢٧)، العدد الأول، يوليو وسبتمبر ١٩٩٨، صـ ٨٨.

(٢) رايموند وليامز، الثقافة والمجتمع، ترجمة: وجيه سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، صـ ٦١.

تأثيرها المادى والمحرك فى حياة الشعوب، وازدادت الأنظمة الحاكمة سطوة وسيطرة على حرية الإنسان الفرد تحت شعارات عدة وقيدت حرية الفرد داخل وطنه تحسباً لأى خطر خارجى. فأحس الفنان بأنه لابد وأن يعيد نظره إلى إنتاجه فى ظل المتغيرات التى دفعته إلى تفسير رؤيته للعالم من حوله ولإنتاجه أيضا.[1]

مثال: المصور النمساوى (أوسكار كوكوشكا Oskar Kokoschka ١٨٨٦ – ١٩٨٠)[٢]

ولد فى النمسا وعاش بين ألمانيا وإيطاليا وبعد الحرب العالمية الأولى هرب للندن خوفاً من النازيين، واستقر بعد الحرب العالمية الثانية فى سويسرا ثم نزح إلى تشيكوسلوفاكيا، وتصرح أعماله بمعاناة شديدة وبخاصة فى تسجيله للوجه الإنسانى (البورتيريه) محققاً فلسفته بأن الإنسان فى نهاية الحرب العالمية الثانية فقد شكل وجهه حيث يظهر بظهره متجهاً نحو الغابة. ففى الحرب العالمية التى تطوع فيها عام ١٩١٥ أصيب إصابة بالغة فى الرأس والرئة ولكنه شفى مع آثار جسدية ونفسية بالغة من جراء هذه التجربة مما قد انعكس على أعماله فتحول اللون إلى معجون سميك غليظ وضربات فرشاة عضوية ملتوية متضافرة، حتى أن الأشكال أصبحت مفككة ذائبة فى بعضها البعض، وقد كتب الكثير عن عيونه التى تعمل كأشعة (×) محللة للألوان والأشكال والمشاعر الإنسانية. فقد رسم لوحة لعالم الأحياء (د. فوريل) الذى رفضها لأنها لا تشبهه، ولكنها بعد عامين أصبحت شبه الشخص تدريجياً. وقد أطلق (كوكوشكا) على هذا الأسلوب فى عرض الباطن والداخل الذاتى جداً (البعد الرابع) وقال إن هذا البعد يعتمد على القيمة الإبداعية للرؤية المتأنية النافذة فى حين الأبعاد الثلاثة الأخرى تعتمد على مجرد الرؤية البصرية العادية.[٣]

وقد توالت الأحداث سريعة بعد الحرب العالمية الثانية حيث سقطت الصين فى الشيوعية، وظهور الإتحاد السوفيتى، والتسلح النووى، والحرب الكورية، وظهور إتجاهات فى الفن التشكيلى بأوروبا وأمريكا غيرت من مسار الفن الحديث وهجرة العديد من رواد

---

[1] مصطفى يحيى، القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية، دار المعارف، ١٩٩٣، صـ ١٩٤.
[2] Richard Calvocoressi; Kokoschka, Academy Aditions; U.K., 1992; P.15.
[3] مصطفى يحى، دراما اللوحة، دار المعارف، ١٩٩٣، صـ ١٤٠.

الفن التشكيلى من باريس وأوروبا إلى نيويورك بأمريكا بعد سقوط فرنسا عام ١٩٤٠، لذلك لم يوجد بباريس متحف للفن الحديث حتى عام ١٩٣٩ بالرغم من وجود جيل الرواد مثل:

بول كلى، كاندنسكى، ليجيه، موندريان، ماكس إرنست ـ سلفادور دالى، مارك شجال، أوزنفانت.... وغيرهم.[١]

وهكذا تحول العالم الرأسمالى التجارى الصناعى إلى (عالم خارجى) له علاقات مادية متينة وروابط لا تنفصم. ويشعر الإنسان الذى يعيش وسط هذا العالم بالغربة عنه وعن نفسه. وكثيراً ما يوجه النقد إلى الفن الحديث لأنه يحطم الواقع. ولكن ذلك ليس صحيحاً فالواقع الذى بات ينتمى إلى ما قبل الأمس، الواقع الذى غدا أمد طويل شبحاً لما كان عليه، نجده محفوظاً فى إطار جامد من العبارات والأحكام المسبقة والنفاق. وإن الإنتاج الأخير لتلك الآلة الضخمة للبحث والاستقصاء والتحليل والأحصاء وعقد المؤتمرات وتقديم التقارير وعناوين الصحف، هو هذه الصورة التى تجسد عالماً موهوماً يقال إنه ملك لكل إنسان وفى ذات الوقت ليس ملكاً لأى إنسان. فالوهم يحل محل التناقض وينتج عن التعدد الهائل فى (وجهات النظر) أن يفرض تماثل الرأى البغيض.[٢]

ومن الخطأ أن نعتقد أن الفنون التشكيلية مجرد رؤيا العين فهى فى حقيقة أمرها تصور للوجود، فإن أعمال أساتذة عصر النهضة لا تنفى الحقيقة لأن الفضول العلمى عندهم لم يكن بديلاً عن إرتجافه الروح، بل على العكس، فإن نهم العقل كان يزكى لهيب الروح ويثيرها، فقد كان إقبالهم على المعرفة مما يشحذ الخيال ويثير فى نفوسهم القلق، فالعلوم بالنسبة لهم كانت الرؤية الشعرية طالما كانت توصل إلى إكتشافات أقل ما يمكن أن توصف به فى ذلك الوقت إنها مثيرة وباهرة. أما المصور الحديث الذى يصور كطفل أو كإنسان بدائى ينفض عن كاهله كل المعارف القاموسية فبالتالى الطبيعة بالنسبة له ليست نموذجاً ينقل حرفياً، بل هى شكل يستعار، مادة خام تصقل وتحور دعوة إلى التأمل والاستقصاء والإدلاء بالتعليقات.

---

(1) Calvin Tomkins; off the wall; Double day & company inc., Gardencity; N.Y., 1980; P.41 – 44.

(2) ارنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة: اسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٨٦، صـ ٢٥٩.

تعرض الفن الحديث - بسبب الحرية التى مارسها مصوروه إزاء الحقيقة المرئية إلى انتقادات عنيفة، وأتهم بفقدانه كل حب واحترام للإنسان. وأشار الكثيرون إلى ما سموه (بالنزعة التدميرية) فى الفن الحديث وذهب البعض إلى أن الحركات الفنية منذ أوائل القرن العشرين إنما هى أعراض لإنحراف خفى وغير محدد الدوافع إلى الهدم والتحطيم، وقيل أيضاً أن (التفتيت) الذى غلب على الفن الحديث ليس إلا إنعكاساً لما طرأ من تفتيت مماثل فى قيم الحياة وحقائق العلوم.(١)

وللعوامل الاقتصادي التى صاحبت القرن العشرين من أزمات كجراء للحروب بحث المصور واستخدام خامات مختلفة ورخيصة مثل: طلاءات المنازل العادية الأكليريك، الأيبوكسى، الصبغات وغيرها من تلك الخامات التى ظهرت كرد فعل لما كابده العالم من مشاكل.(٢)

وهكذا ظهرت مذاهب كثيرة فى الفن إنطلاقاً من فلسفات متعددة وإيديولوجيات متغيرة ونذكر منها:

- مذهب الفن للفن.
- الفن خبرة.
- مذهب الفن لذة حسية ومتعة (جستاف كليمنت Gustave Klimt ١٨٦٢ – ١٩١٨).
- الفن الرمزى.
- الدادية ونزعة التحطيم.
- الفن المجرد: وهو الذى لا يقدم أشكال تمثل الطبيعة من قريب أو بعيد. متمثل فى: التعبير التجريدى - الهندسى - التحليلى - الإنسيابى العضوى.
- الفن التجريدى: به درجة من درجات تمثيل الطبيعة.
- الجمال والقبح: فى القبح جمال وفى الجمال قبح لأن الجمال المطلق لا وجود له.
- مداخل التقنية: بخامة واحدة - أو خامات متعددة.
- التعبير يرتبط بالابتكار الفردى - أو الاجتماعى الوظيفى.

---

(١) نعيم عطيه، الفن الحديث محاولة للفهم، سلسلة إقرأ، دار المعارف، القاهرة، مارس ١٩٨٢، صـ ٢٣.

(2) Robert Myron; Modern art in America; Growell collier press; London; 1971; P. 196.

ومجمل القول ما قد صرح به (جاكسون بولوك J. Pollock) عن منهبه التجريدى بأنه يعيش فى عصر تسوده الآله (mechanical age) لذلك يحتاج آلات وأدوات مختلفة متنوعة مساعدة لنقل تعبير لا تقدر الكاميرا كآلة ان تنقله، فهو ليس كالمصور الكلاسيكى فى القرن السابع عشر والثامن عشر لأن الكاميرا أصبحت فى زمن قصير يمكنها أن تنقل صورة الشخص او المنظر، ولكنه يحاول أن يعبر عن عالم داخلى يعج بالحركة والصراعات والطاقة التى يمكنها أن تتحول لفعل بصورة أو بأخرى.[1]

وإذا نظرنا إلى فلسفة أخرى حيث يلتقى الفن والحرفة فى الباهاوس لابتداع ما يعود على المجتمع بالنفع اقتصادياً واجتماعياً، فكانت فلسفة (جوزيف البرز Josef Albers) - على سبيل المثال - عند تدريسه بمدرسة الباهاوس بالجبل الأسود بأمريكا، هى إتاحة الفرصة لطلابه للتعامل مع الخامات المختلفة أولاً بدون أدوات ثم من خلال استخدام الأدوات المختلفة، فهذه المدرسة كانت دائماً توجه نظر الطلاب إلى أهمية العلاقة بين التصميم والاستخدام فى الفن والحياة، فالبرز يؤمن أن دور الفن الحقيقى يعتمد على تدريب الوعى (Training of consciousness) وهى طريقة تعليم تتيح الفرصة للطالب بأن يكتشف طبيعة الخامة بنفسه ويتعامل مع المشكلات التى قد تواجه منها، وتصنيع كل من الخامة والأداة بنفسه.[2]

هكذا أصبح لفظ تصوير تجريبى شائعاً فى النقد الفنى المعاصر باعتباره تصويراً يتميز بحلول غير تقليدية وأصبح الهدف الأساسى للفنان إيجاد حلول جديدة لما يسمى مشكلات الشكل واللون والفراغ بهدف الإبداع.[3]

مما سبق نرى أن للفن دور فعال فى تكوين الحضارات والشعوب، فبالرغم من استغلال الطبقة البرجوازية الصاعدة فى فرنسا نظرية الفيلسوف الألمانى (كانط Kant) فى القيم الجمالية وفلسفته بصدد مبدأ إستقلال الإرادة، حاولت إبعاد الفنانين عن

---

[1] Ellen H. Johnson; American Artist on art from 1940 to 1980; Harper & Row; pub; NY; 1982; P. 6.

[2] روز رأفت زكى، تقنيات تصوير ما بعد الفن الحديث لإثراء التعبير الفنى، ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية جامعة حلوان سنة ١٩٩٥، صـ ٥٣.

[3] هدى أحمد زكى السيد، المنهج التجريبى فى التصوير الحديث وما يتضمنه من أساليب ابتكارية وتربوية، دكتوراه غير منشورة تربية فنية جامعة حلوان سنة ١٩٧٩، صـ ١٩.

الإلتحام بالتيارات الاجتماعية الثورية فاخترعت مبدأ (الفن للفن) حتى تعزل الفنان، فلا يقف فى المجتمع موقفاً إيجابياً ضد الظلم الاجتماعى، الذى تفشى واستشرى مع أمراض البورجوازية، على عكس ما تم بالمكسيك وأمريكا اللاتينية حيث كان للفن دور إيجابى فعال، وليس سلبى مزخرف للسطح الخارجى للبناء الاجتماعى، زائف يقتصر على الشكل والطلاء. وقد تناسوا أن للفن نسق له وظيفته الاجتماعية، كما إنه فى نفس الوقت ظاهرة ثقافية تشبع فى الإنسان حاجته إلى القيم الجمالية.

فالفنان إنسان ملهم ويشارك فى صنع الحياة، وإنما يواكب فى حركة التطور الحضارى فى عالم سريع التغير، فلا يمكنه التجمد. وعلى هذا فالفن ملتزم بالمجتمع، ملتحم بالحضارة حيث النتاج الفنى هو نتاج حضارة وفيض ثقافة بأسرها، فالحتم الوجودى للمعرفة مفروض على كل من الفن والأدب. فيمكن للفن أن يصبح ديناميكياً محركاً للمجتمع وفى خدمته، كحافز عمل، وكبرنامج للتغيير الاجتماعى، لتحقيق المثل العليا، وللمساهمة فى رفاهية وتنمية المجتمع. فالفن الملتزم هو الفن الاجتماعى التغيرى، ففى الفن من أجل الحضارة قوة إيجابية وفاعلية. قوة تغيرية أو إيجابية ثورية، وفاعلية مدركة ومتحركة. ومن هنا يظهر مفهوم : الفن الأشتراكى، والفن الاجتماعى، والفن الثورى، والفن الشعبى... إلخ وغيرها من المفاهيم بعد أن كانت الكلاسيكية والرومانسية هى الفن المعترف به.

وفى النهاية يجب أن نتطرق لعدة مصطلحات هامة أيضاً تساعد على تفهم الفكرة من حيث العلاقة بين التحديث والتصنيع والتفريق بين التقدم والتغيير الاجتماعى.

التحديث والتصنيع:

من الفلسفات التى تأثر بها الفن المعاصر فكرة كل من التحديث والتصنيع هل الصورة المنتجة بالكمبيوتر أفضل من الصورة المرسومة باليد؟

وهنا يظهر تساؤل آخر هل ينبغى المزج بين التحديث وعملية التصنيع - سواء تعلق الأمر بتصنيع من النمط الرأسمالى أو النمط الاشتراكى؟ فمصطلح التحديث modernization يطبق لدى المؤرخين وعلماء الاجتماع على مجموعة من التغييرات المعقدة جداً التى تؤثر على جميع المجتمعات الإنسانية. فالعلاقة بين عملية التحديث

والصفة (الرلسمالية) أو (الأشتراكية) لأشكال الإنتاج أبعد من أن تكون بسيطة. من الناحية التاريخية، نشأ التحديث فى أوروبا الغربية فى المجتمعات التى كانت فيها المبادرات الاقتصادية غير مركزية بشكل واسع. وفيما يتعلق بالتحديث الجارى فى القرن العشرين من قبل أنظمة اشتراكية فى (روسيا أو الصين) فتمارسه الدولة أو بتحديد أكبر بيروقراطية مستندة إلى الحزب وإلى الشرطة.[١]

التغير الاجتماعى والتقدم الاجتماعى:

ومجمل القول أن المجتمعات تنظم لخلق بيئة اجتماعية تساعد على ممارسة العدالة الاجتماعية من خلال سياسات مؤثرة، وتنمية البرامج وحكم المحليات. وبالرغم من أن هدف التغير الاجتماعى للمجتمع الأفضل يتم من خلال الأفراد والعائلات والمجموعات والمؤسسات، فإن المسئولين يهتمون بالأفراد كعامل للتغيير فى البناء الاجتماعى وبالتالى فإن التركيز على الفرد يؤثر ليس فقط سياسيا واجتماعيا ولكن اقتصاديا أيضا.[٢]

وينبغى ألا نخلط بين فكرة التغير الاجتماعى Social Change، والتقدم الاجتماعى Social Progress. فالأولى تشير فى جوهرها إلى البحث عن المبادئ التى تحكم الذبذبات الاجتماعية. ولذلك فالتغير الاجتماعى يقوم على التحليل الموضوعى لأسباب هذه الذبذبات واتجاهاتها. ومن ناحية أخرى يتضمن التقدم الاجتماعى مدخلاً معيارياً قيماً للحكم على الأحداث الاجتماعية. ولذلك يهتم التقدم الاجتماعى بالبحث عن (مجتمع أفضل) بينما يهتم التغير الاجتماعى بالمجتمع فى الواقع. أو بمعنى آخر يحمل التقدم الاجتماعى فى مضمونه أساس (ما ينبغى أن يكون)، بينما يشير التغير الاجتماعى إلى (ما هو موجود وما سيوجد).

إذاً فالتغير الاجتماعى حقيقة واقعة فى كل المجتمعات على إختلاف أنواعها، والتقدم التكنولوجى وتعدد وسائل الاتصال الحديثة أدى إلى سرعة نسبية فى عمليات التغير فما يترتب عليها من نتائج فى كل مجتمع على حدة وفى المجتمع الإنسانى عامة

---

(١) ر. بودون، ف. بوريكو، المعجم النقدى لعلم الاجتماع، ترجمة: د. سليم حداد، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ١٩٨٦، صـ ١٤٨.

(2) Lorraine Gutierrez; Multicultural community organizing; Social work mag., Volum 41; number 5/spe. 1996P. 502

وقد لا تحدث عوامل التغير نفس الأثر فتختلف نتائجها من مجتمع لآخر بحسب ظروف المجتمع الخاصة وتاريخه.[1]

وهذا ما قد أكدته دولة مثل اليابان فى برنامج إصلاح التعليم الخاص بها عام ١٩٨٦ حيث قرر مجلس إصلاح التعليم أهدافه:

(أ) تنشئة وتربية الأطفال على تفتح القلوب والعقول والاهتمام بالجسم السليم والروح الخلاقة.

(ب) تطوير وتأصيل حرية الاختيار وجعل الشخصيات متفتحة اجتماعياً.

(جـ) جعل الشخصية اليابانية قادرة على التعايش مع المجتمع الدولى.

وقد رفعت شعارات مثل:

- إن الثقافة لها وطن، والعلم لا وطن له.
- فكر عالمياً واسلك محلياً.
- نحن هنا لنعلمك كيف تعلم نفسك.[2]

وهنا ينبغى لنا الإشارة إلى الفرق بين تعلم المبادئ وتعلم المفاهيم:

إن المفهوم يتكون عندما يعتمد السلوك الصريح والظاهر على بعض خواص الصيغة التنبيهية وفى الوقت نفسه يهمل جوانب أخرى من تلك الخواص فالتعلم المفاهيمى هو إكتساب استجابة مشتركة للتنبيهات المتباينة فالمفاهيم إرتباطات، وتعمل كإشارات وسيطة للسلوك المتعلم. حيث أن المفهوم هو تجريد من سلسلة من الخبرات تعرف صنعاً معيناً من الأشياء أو الأحداث إذاً: فالمفهوم هو عملية عقلية مستنتجة، ويتطلب تعلمه التمييز بين الحالات الإيجابية والسلبية، وما الأداء إلا برهان على تعلم المفهوم.

أما المبادئ فيتطلب تعلمها شرطين أساسين هما:

١- يجب تعلم العناصر أو المفاهيم التى يتكون منها المبدأ أولاً وأن يتم تذكرها بسهولة.

٢- يجب ان يبلغ الفرد لغوياً عن التتالى الذى يجب ان تظهر فيه تلك المفاهيم.

---

(1) السيد عبد العاطى السيد، أسس علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٧، صـ ٢٦٧.
(2) محمد عبد القادر حاتم، التعليم فى اليابان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٩٧، القاهرة، صـ ٢١٧.

إذاً فالمفهوم هو وسيط واحد يمثل صنفاً من التنبيهات أو الأشياء، بينما المبدأ هو تسلسل من المفاهيم.[1]

والفن يعج بالمبادئ والمفاهيم والعناصر التى إذا تطرقنا لها سوف يطول بنا الوقت: فبجانب الحق والخير والجمال المتمثل فى الطبيعة بجميع أنواعها توجد مفاهيم مثل: الاتزان - الانسجام - التوافق - التكامل .... إلخ والعناصر مثل: الخط - اللون - الملمس - النقطة - المساحة - الكتلة ... إلخ وغيرها من القيم التى يحتاج المعلم الفنان ليس فقط دراستها وممارستها بل الإحساس بها وترسيخ قيمها فى داخله عقلياً ووجدانياً.

مما سبق يمكن أن نخلص إلى ما يلى:

- أننا فى زمن العولمة يجب أن نفكر عالمياً ونسلك محلياً فلا تضيع هويتنا ، والمعلم النوعى الفنان أقدر شخص على تحقيق هذا الهدف فى تنمية التربية الخلقية بجانب تنمية المهارات اليدوية والفكرية والابتكارية الإبداعية.
- المعلم النوعى الفنان إنسان ذو حس مرهف عالى يجب أن ينقل إلى المجتمع كل الأفكار التى يمكنها أن تتحول إلى تنمية الحس الإبداعى الجمالى الأخلاقى لدى الفرد حتى نتمكن من الحصول على مجتمع أفضل بأفراد أسوياء.
- سلوك المعلم النوعى الفنان أقدر على تربية جيل على وعى لاستكمال مسيرة الأمة، إذا كان مؤهلاً ثقافياً وتربوياً وعلمياً وتكنولوجياً ومهارياً.
- المعلم النوعى الفنان والمجتمع فى علاقة تفاعلية تبادلية مؤثرة فعالة بصورة أو بأخرى.
- المعلم النوعى الفنان له القدرة على تنمية التفاعل والتغيير والتقدم الاجتماعى.
- تنمو الحضارات والقيم الأخلاقية من خلال الفن، وتنحدر فى هوية الرذيلة أيضاً من خلاله.
- إذا تم تجهيز المعلم النوعى الفنان على أعلى مستوى ثقافى ومهارى وتكنولوجى ومعرفى، امكننا الحصول على مجتمع أفضل يتوفر فيه الحق والخير والجمال.

---

(1) موفق الحمدانى وآخرون، قراءات فى نظريات التعلم، دار الشئون الثقافية العامة وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٩، صـ ٣٧٩.

المراجـــع

١- أحمد طه خلف الله، كيف نواجه العولمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهر، ٢٠٠٠، صـ٣٢.

٢- أرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٨٦، صـ ٢٥٩.

٣- الفن توفلر، تحول السلطة (جـ١)، ترجمة: لبنى الريدى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥، صـ ٢٨٥.

٤- الفن توفلر، تحول السلطة (جـ٢)، ترجمة: لبنى الريدى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦، صـ ١٩٢.

٥- السيد عبد العاطى السيد، أسس علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٧، صـ ٢٦٧.

٦- السيد يسن، الكونية والأصولية وما بعد الحداثة، (جـ١)، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ١٩٩٦، صـ ٢٢٢.

٧- السيد يسن، الكونية والأصولية وما بعد الحداثة (جـ٢)، المكتبة الأكاديمية بالقاهرة، ١٩٩٦، صـ ١٧٦.

٨- بادما مالمبلى، المؤسسات عابرة القومية وتنمية الموارد البشرية، ترجمة: أسعد حليم، مجلة مستقبليات العدد ١٠١، مكتب التربية الدولى جنيف، القاهرة، المجلد ٢٧، العدد ١، مارس ١٩٩٧، صـ ٦٣.

٩- بثينة حسنين عمارة، العولمة وتحديات العصر وإنعكاساتها على المجتمع المصرى، دار الأمين للطباعة، القاهرة، ٢٠٠٠، صـ ٢٢.

١٠- توفيق الطويل، فلسفة الأخلاق نشأتها وتطورها، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٩، صـ ٢٩٩.

١١- جلال أمين، العولمة، مجموعة إقرأ، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٤.

١٢- جيمى هنرى بريستيد، فجر الضمير، ترجمة: سليم حسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩، صـ ٥٩.

١٣- حامد عمار، من همومنا التربوية والثقافية، مكتبة الدار العربية للكتاب،

القاهرة، ١٩٩٨، صـ ١٩١.

١٤- حامد عمار، مواجهة العولمة فى التعليم والثقافة، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠، صـ ٧٧.

١٥- حمدى حلمى محمد عبد الكريم: الاتجاهات الفنية فى مصر وعلاقاتها بتعليم الفنون، مؤتمر جامعة الإسكندرية، كلية الفنون الجميلة بعنوان (الفن والثقافة وآفاق القرن ٢١)، المجلد الأول، أكتوبر ١٩٩٥، ص٢٣

١٦- ر. بودون، ف. بوريكو، المعجم النقدى لعلم الاجتماع، ترجمة: د. سليم حداد، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ١٩٨٦، صـ ١٤٨.

١٧- رافت ذكى، دليل الشباب فى مواجهة المذاهب المنحرفة، دار النشر الأسقفية، القاهرة، ٢٠٠١، صـ ٢٤٩.

١٨- رالف وين، قاموس جون ديوى للتربية، ترجمة: محمد على العريان، مطبعة مصر، القاهرة، ١٩٦٤، صـ ٧٩.

١٩- راوية عبد المنعم عباس، الأخلاق عند بسكال، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ٢٠٠٠، صـ ٨٦.

٢٠- رايموند وليامز، الثقافة والمجتمع، ترجمة: وجيه سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، صـ ٦١.

٢١- رمضان الصباغ، العلاقة بين الجمال والأخلاق فى مجال الفن، عالم الفكر، الكويت، المجلد (٢٧)، العدد الأول، يوليو وسبتمبر ١٩٩٨، صـ ٨٨.

٢٢- روبرتو شبريانى (إيطاليا)، الأيديولوجيا والتسامح الثقافى، أبحاث المؤتمر الإقليمى الأول للمجموعة الأوربية العربية للبحوث الاجتماعية، بعنوان (التسامح الثقافى)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ، ١٩٨٧، صـ٦٣.

٢٣- روز رافت زكى، تقنيات تصوير ما بعد الفن الحديث لإثراء التعبير الفنى، ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية جامعة حلوان سنة ١٩٩٥، صـ ٥٣.

٢٤- روز رافت زكى، التراث الفنى فى ضوء مفهوم التعددية الثقافية لتدريس التصوير لطلاب كلية التربية النوعية، دكتوراه منشورة، كلية التربية الفنية جامعة حلوان، ٢٠٠١.

٢٥- زكريا إبراهيم، المشكلة الخلقية، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٩، ص ٩٥ ، ١٠٥

٢٦- زكريا إبراهيم، الأخلاق والمجتمع، المكتبة الثقافية (١٥٢)، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٦، صـ١٠.

٢٧- صامويل هنتيجون، صدام الحضارات، ترجمة: طلعت الشايب، مؤسسة سطور، نيويورك، ١٩٩٨، صـ ٩٣

٢٨- عبد الخالق عبد الله، العولمة جذورها وفروعها وكيفية التعامل معها، عالم الفكر، الكويت، ديسمبر ١٩٩٩، ص ٣٩.

٢٩- عبد السميع سيد أحمد، دراسات في علم الاجتماع التربوي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، سنة ١٩٩٣، صـ ١٨

٣٠- فايز فارس، الأخلاق المسيحية (جـ٢)، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٩٢، صـ ٢١٣.

٣١- فايز فارس، علم الأخلاق المسيحية، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٧، صـ ٧.

٣٢- كريستيان كوميليان، تحديات العولمة، ترجمة: نادية جمال الدين يوسف، مجلة مستقبليات العدد ١٠١، مكتب التربية الدولي - جينيف، المجلد ٢٧، العدد الأول مارس ١٩٩٧، ص ٣٤.

٣٣- ل. هالسبى، الضمير، ترجمة: نجيب جرجور، مركز المطبوعات، بيروت، ١٩٦٨، صـ ١٩.

٣٤- محمد عبد العال عبد السلام، الهوية الثقافية الفنية وتحديات العصر، مؤتمر جامعة الإسكندرية، كلية الفنون الجميلة بعنوان (الفن والثقافة وآفاق القرن ٢١) ، المجلد الأول ١٩٩٥، صـ ٤٤٩.

٣٥- محمد عبد القادر حاتم، التعليم في اليابان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٩٧، القاهرة، صـ ٢١٧.

٣٦- محمد كامل ليلة، وحدة المعرفة، أبحاث المؤتمر الدولي الفلسفي الثالث، كلية التربية جامعة عين شمس، ديسمبر ١٩٨٠، مطبعة جامعة عين شمس، ١٩٨٣، صـ٩.

٣٧- مصطفى يحى، القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية، دار المعارف، ١٩٩٣، صـ ١٩٤.

٣٨- مصطفى يحى، دراما اللوحة، دار المعارف، ١٩٩٣، صـ ١٤٠.

٣٩- ميلاد حنا، صراع الحضارات والبديل الإنساني، مركز الدراسات السياسية

والاستراتيجية بالأهرام، القاهرة، كراسات الأهرام رقم (٣٠) بالسنة الخامسة يونيو ١٩٩٥، صـ ٧

٤٠- موفق الحمدانى وآخرون، قراءات فى نظريات التعلم، دار الشئون الثقافية العامة وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٩، صـ ٣٧٩.

٤١- نعيم عطيه، الفن الحديث محاولة للفهم، سلسلة إقرأ، دار المعارف، القاهرة، مارس ١٩٨٢، صـ ٢٣.

٤٢- نويل ف. ماكجين، أثر العولمة على نظم التعليم الوطنية، ترجمة مجدى مهدى على، مجلة مستقبليات العدد ١٠١، مكتب التربية الدولى جنيف، المجلد ٢٧ العدد ١ مارس ١٩٩٧، صـ ٤٧.

٤٣- هدى أحمد زكى السيد، المنهج التجريبى فى التصوير الحديث وما يتضمنه من أساليب ابتكارية وتربوية، دكتوراه غير منشورة تربية فنية جامعة حلوان سنة ١٩٧٩، صـ ١٩.

٤٤- هربرت شيللر، الإتصال والهيمنة الثقافية، ترجمة: وجيه سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣ص ١٣٥.

٤٥- يعقوب فام، التربية والأخلاق، مطبعة المجلة الجديدة، القاهرة، ١٩٣٠صـ٢٤.

٤٦- يوسف شراره، مشكلات القرن الحادى والعشرين والعلاقات الدولية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الألف كتاب الثانى (٢٧٨)، ١٩٩٦، صـ ٩٧.

47- Calvin Tomkins; off the wall; Double day & company inc., Gardencity; N.Y., 1980; P.41 – 44.

48- Ellen H. Johnson; American Artist on art from 1940 to 1980; Harper & Row; pub; NY; 1982; P. 6.

49- Harrison; Quality issues in higher education; Routledge; London; 1994; P. 85, 88, 91.

50- Lorraine Gutierrez; Multicultural community organizing; Social work mag., Volum 41; number 5/spe. 1996P. 502

51- Richard Calvocoressi; Kokoschka, Academy Aditions; U.K., 1992; P.15.

52- Robert Myron; Modern art in America; Growell collier press; London; 1971; P. 196.



مكتبة بستان المعرفة
لطبع ونشر وتوزيع الكتب
كفر الدوار – الحدائق – بجوار نقابة التطبيقيين
☎ ٠٤٥/٢٢٢٤٢٢٨ الإسكندرية: ٠١٢٢٣٥٣٤٨١٤